

# 地域・文化・メディアをめぐる研究方法 ：文化生産論との対話

加 藤 晴 明

## 目次

### はじめに

1 節 文化研究の方法論：文化生産をめぐる諸理論の示唆

2 節 文化の範疇化をめぐる：ポピュラー文化と民俗文化

3 節 地域・文化・メディア研究の戦略概念再考

### おわりに

## はじめに

奄美は〈歌の島〉といわれる。音が生まれる島ともいう。歌の島というよりも“うた”の島とひらがなで書いた方がよいのかもしれない。島唄のように日常生活世界に埋め込まれた民俗文化としての歌の世界も含めて、音楽ではなく“うた”とひらがな書きが向いているだろうと思うからだ。ともかく、奄美は生活のひろい裾野で人びとが歌や音を楽しむ文化、楽しさを自産自消する文化が濃厚な島だ。

筆者の関心は、メディア文化研究という視点に根ざしながら、奄美におけるひろい意味での歌の文化の継承と創生の営みを描くことにある。奄美という地域があり、歌の文化があり、その継承と創生にメディア事業（音楽コンテンツ産業や地域メディア産業）が介在している。その三者の連環

を描いていくことが筆者の関心である。地域や文化との連環を強調してきたのは、音楽コンテンツ産業や地域メディア産業という狭義のメディア事業に視野を限定するのではなく、奄美がもっている文化的な基盤（苗床）との連環、そして地域への強い郷土意識との連環、そして人びとの日常生活での文化消費（娯楽）との連環にまで視野を拡げて考えたいからだ。文化産業は、社会的真空状態にあるのではなく、奄美という固有の地域とそこで暮らす人びとの暮らしのなかで生成し続けているからだ。

すでに奄美のメディア事業をめぐる『奄美文化の近現代史』（2017.3）で、地域のメディア事業の総配置を描くことを試みた。奄美の歌の文化と産業については、その第5章「奄美のメディア：音楽メディア・ネット編～〈うたの島〉の音楽産業と変容するメディア環境～」である程度の俯瞰図を描いた。

本稿では、改めてそうした歌や音の文化を、その担い手たちのキャリア形成やミッションも含めて詳細に「奄美うた文化の近現代史」を描こうとする時に、理論的・方法的にどのような視点や研究フレームが必要なのか。そうした理論的道具の再考を試みる。どこまでも、文化研究の理論一般の考察ではなく、奄美・歌文化・メディアを連環させるという目的のための理論的な道具として何が必要なのかという限定された目的のための理論的考察である。

## 1 節 文化研究の方法論：文化生産をめぐる諸理論の示唆

### ●二つの文化：生活としての文化と芸術としての文化

そもそも文化とは何なのだろうか。この「文化とは何か」という問いは、同時に文化を研究するとはどういうことなのかという問いとも重なる。また、「文化とは何か」という困難な問いは、文化をどこから可視化していくのかという問いでもあろう。

前著『奄美文化の近現代史』では、便宜的に文化を三つの視点に分けて考えてみた。〈広義の文化定義：生活様式としての文化〉＝小文字の文化、〈狭義の文化定義：コンテンツとしての文化〉＝大文字の文化、〈メディアに媒介される文化〉である。

日本における現代文化研究の多くは、圧倒的な文化発信の集積地である東京（一部関西）、また世代としての若者に焦点が当てられてきた。その意味では、ことさら地域・地方を意識する必要はなかった。せいぜい、東京圏域の下北沢・渋谷・吉祥寺や横浜・湘南などが魅力的な地域として焦点化されてきたにすぎない。そこは、そうした言説を生み出す研究者・執筆者が文化を享受している地域だからだ。

筆者は、文化を東京以外の特定の地域（地方）と連環させて考えることの可能性を模索してきた。では地域と文化とメディアを連環させる研究は、既存の文化研究のどの領域と重なりあうのだろうか。社会学関連の領域では、文化は、消費社会論、消費文化論、若者文化論、ポピュラー文化研究、メディア文化研究などの範域で研究されてきた。大きくは文化社会学や文化の社会学といわれる学問領域にあたる。

日本を代表する文化社会学者の井上俊と長谷正人は、共同編著である『文化社会学入門』（2010）のなかで、「文化」には日常生活の中の当たり前の習慣や考え方を指し示す「日常生活としての文化」と、精神的に豊かな生活を送りたいと考えて営むような「芸術としての文化」の二つがあるとしたうえで、文化社会学の課題を以下のように提起した。<sup>(1)</sup>

現代のようにメディア文化が日常生活のなかに深く行き渡った社会では、両者は重なりあい、絡みあって存在しているのです。その二つの文化の重なり方を分析するのが、現代にふさわしい文化社会学の仕事のひとつだといえるかもしれません。（井上俊・長谷正人、2010：ii 頁）

「日常生活としての文化」「芸術としての文化」この二つ文化のカテゴリーに少し分け入ってみよう。

### ●小文字の文化＝生活としての文化と社会システム論

井上・長谷らの言う「日常生活としての文化」は、広義の文化定義であり、文化を行為を方向づける意味連環として捉える。これは人間の行為の特徴を意味的な要素にあると考え、生活＝行為のなかに組み込まれている意味的要素（象徴的シンボル・価値・規範など）を文化とみなす定義である。これは文化の最も一般的な定義である。

意味が行為を規定し、行為に形・様式を与える。行為における意味的要素としての文化は生活の中の慣習的な行為のパターンとして沈殿している。それゆえ文化は、慣習・儀礼・祭りなども含めて生活様式全般のことを指している。日常やハレの場の行為を成り立たせている規範・価値観・美意識、そうした象徴的で意味的な領域を文化という言葉で表してきたのである。文化人類学者ならば、「生活は文化そのものである」と語るであろうし、社会学者ならば、「社会的行為は文化である」と語るだろう。動物の行動ではなく、人間の行動には意味的要素があり、それゆえに社会的行為（有意味的行為）だからである。社会学者が、欲求ではなく、社会・時代の関数である欲望という語彙を使うのもそのためである。

ちなみに 20 世紀前半のアメリカを代表する理論社会学者の T・パーソンズは、個人個人の行為（パーソナリティ・システム）を社会の全体のメカニズム（社会システム）に架橋するものとして文化システムを位置づけた。この個人・文化・社会の連環は、パーソンズが描いた社会システム論の基本枠組である。社会システムの存立機制の鼎に文化システムをもってきたことから、彼は文化決定論や規範決定論という批判も浴びることになったが、それほどに個々人の行動や全体社会を統合する力としての文化の力を強調した社会学者であった。

文化はパーソナリティに内面化され、社会システムに制度化されること

で、人間の行為や行為システムをコントロールし、行為や社会に安定を与える台本のような要素である。文化とは、社会システム論の視点からは、「人間の行動を形づくる要因としての、価値、観念、さらにその他のシンボリックに有意義なシステム」である。

「文化的な行為システム（行為システムの文化的な下位システム）」という言い方をすることからもわかるように、文化は行為システムの一つの下位システムとして位置づけられ、どこまでも行為システムの一部をなしていると考えられている。行為システムは、有機体、パーソナリティ、社会システム、文化システムの四つの下位システムからなる。

有機体は、自然環境との関係のなかで適応の下位システムである。パーソナリティは、行為の目標達成の下位システムである。社会システム、パーソナリティや行為の組織化にかかわる統合的下位システムである。

これに対して、文化システムは、社会のパターン維持に関わる下位システムとして位置づけられている。パターンとは、意味が構造化されたものである。意味とは、行為者の対象に対する「志向」(orienting)である。つまり人びとの行為においては、意味づけはバラバラにあるわけではなく、ある構造化されたパターン（意味複合体）としてある。それが文化システムということになる。文化システムによって社会は統合維持される。文化＝パターンはもちろん不変の客体として固定されているわけではなく、行為過程のなかで創出され維持される。

文化的意味の構造は、あらゆる行為システムの「土台」をなしており、行為システムが機能する際に依拠すべき一連の状況的諸条件とは、明確に区別されるのである。…文化もまた行為のシステムとしての地位を有している…（T・パーソンズ、1961=1991、3-5頁）

有機体は、自然環境との関係から行為の適応の下位システムを構成している。また、パーソナリティは行為の目標達成の下位システムを、

社会は統合的下位システムを、そして、文化システムはパターン維持にかかわる下位システムを、それぞれ構成している。(同上：16 頁)

パーソンズの理論は年代ともに変遷するが、文化を行為システムとの関係、行為システムに対するコントロール的機能を果たすものとした位置づけは変わらない。個々の行為に一貫性や安定した様式（一時、彼はそれを「不変の客体」(eternal object) という言い方をし、その後、構造的なものという言い方へと修正した）を与え社会を成り立たせる。

パーソンズの文化論を解説した丸山哲央は、パーソンズの文化概念について次のように分かりやすく解説している。

このように文化の各要素は、志向の仕方のパターン化されたものであり、行為状況における機能的な問題の解決方法を定式化したものである。つまり文化とは、人間の行為の仕方、ひいては人間の生き方がパターン化されたものであるということである。ひるがえって、パターン化された秩序としての文化要素は、パーソナリティの動機づけと社会的相互行為過程を規制することになる。(T・パーソンズ、1961=1991:146 頁)

わかりやすく言えば、人びとが社会的な生活をしているということは、そこに文化的な要素が働いていることで集合的に安定した社会的行為・社会関係が持続され社会秩序が持続的に維持されることになる。そこには、行為規範という文化が作動していることになる。その規範を支える価値が人びとに共有されている。そうした行為のパターン自体が文化である。もっとわかりやすくいえば、人びとの暮らしには生活の様式があり、それが文化である。社会学も、文化人類学も、民俗学も、そうした生活の様式や暮

らしのあり様や、その生活様式を支える価値や規範を文化としてきた。

民俗文化の世界なら、例えば宗教的な儀式・祖先祭祀などさまざまな慣習的な行事の背後にある宗教観や価値観といった「象徴と意味のシステム」（ギアーツ）が文化ということになる。社会学的な語彙を使えば、伝統指向、他人指向、帰属主義、業績主義などがそうした行為のパターンを意味し、それが文化システムとなる。

こうした行為の意味を文化として捉えれば、文化研究とは行為研究そのものとなる。次にあげるようにコンテンツ・芸術ではなく、人びとの行為自体が解釈されるべき文化のテキストということになる。

### ●大文字の文化＝コンテンツ・芸術としての文化と文化社会学

行為における意味的な要素としての文化という定義や生活様式・行為パターンとしての文化という定義は、指示対象があまりにひろい。そうしたことから最近の文化研究は、文化が情報メディアによって生み出された産物（モノ・作品）となっていることから、モノ＝コンテンツ・芸術にという視点から文化を捉えるようになってきた。さらに、情報メディアが産業として成熟してきた現代では、文化はメディア産業と結びつきながらジャンルとして制度化されている。つまり現代の文化はメディア文化といってもよい。

研究の世界に止まらず、文化といえば、芸能・芸術などを指すことが一般的である。そして、文化の研究も、社会的行為そのものの研究から、モノ・コンテンツ・芸術作品（それらの生産活動も含めて）としての文化を起点にして研究することができる。

極論すれば、文学研究、音楽研究、演劇研究、さらには言語研究などのいわゆる人文科学といわれる領域の研究の多くは、モノ＝コンテンツ（作品）に焦点を当てた研究である。そのジャンルに分かれた文化としての作品コンテンツを読み解くことで、その文化世界を研究することができる。つまり描かれたもの、作品として表現されたものをテキスト（解釈の対象）

として解読することで文化の特性を読み解くことができる。もちろん、作家の個人史だけではなく、そのモノの背景としての時代や社会との相関のなかでそうした研究はなされる。

こうした文化の研究は、コンテンツという視点を起点にしながら、コンテンツを生み出す産業（送り手）、あるいはコンテンツを受容する情報消費者（受け手：オーディエンス）の研究、さらにそれらの関連に関する研究へとひろがる。業界・コンテンツ・人の研究ということになる。マス・メディア学のような研究世界は、まさに、メディア業界の研究であったり、メディアの内容研究であったり、メディアの送り手の研究・受け手の研究であったりする。その意味では、社会科学の中では典型的な文化研究の学問ということになる。

またモノ＝コンテンツとしての文化も、社会的真空状態にあるわけではない。それが生み出される社会の構造・社会の力学によって左右される。文化を生産の諸関係の反映とした古典的なマルクス主義にしても、「文化の政治性」を問うた 20 世紀後半に台頭したカルチュラルスタディーズにしても、文化を社会的真空状態で生成するものとは捉えないという点では共通している。

そこ（文化人類学：筆者補足）ではいぜんとして、文化ということばは、特定の生活様式全体を示すことばだった。しかし、そういった特定の文化を構成し、決定する要素が何であるのかについての基本的な疑問が残る。（Raymond Williams、1981=1985:9-10 頁）

レイモンド・ウィリアムズは、このような問いを掲げ、文化ということばの難しさを指摘しつつも、文化の固有性（彼は、「構成する精神」という言葉を使っている。純粋な芸術的活動と考えればよい）を生み出す活動を強調する見方と社会との産物（彼は、「社会秩序全体」という語彙を使



う）として捉える二つの考え方があり、この二つが合流しているところに現代の文化の特徴があることを指摘する。後者は、文化を〈記号のシステム〉として見る見方であり、この〈記号のシステム〉を通して社会秩序が生産されていく。

文化を〈記号システム〉として捉えるウィリアムズの視点は、文化をコンテンツとして見るということである。そして、彼は、そうした〈記号システム〉を重視しつつ、さらにその文化に関わる行為と生産を主題とする学として文化の社会学を提起する。

文化社会学は、すべての記号システムを重視する社会学でありながらも、あきらかに文化的である行為と生産にかかわる問題を中心テーマとするのは必然であろう。…特定の文化の制度、編成、それらの現実における関係の探求、さらに文化的生産の物質的手段、さらに現実の文化の型の探求等についての新しい種類の分析である。これらをすべてひっくるめると社会学ということなる。（同上：14 頁）

また別の箇所では、文化社会学を次のように定義する。

文化社会学は、あらゆる文化生産の社会過程にかかわる学問である。…文化の社会学は、文化生産の制度と編成を研究しなければならない。…文化社会学は、さらに、社会的、文化的な〈再生産〉の過程に注目しなければならない。…最後に、文化社会学は、文化の組織化についての一般的、あるいは特殊な問題を取りあつかわなければならない。（同上：36-36 頁）

文化社会学は、文化生産の制度と編成に関わる学だというウィリアムズの定義に着目したい。これを、「日常生活としての文化や」や行為システムとしての文化という定義との対比で見れば、文化社会学という文化は、コンテンツ・芸術として捉えられ、さらにそれを生み出す社会関係・経済的力関係・政治的関係の総体ということになる。起点は、コンテンツ・芸術としての文化である。

つまり、コンテンツ・芸術として文化を定義の場合にも、そこにはコンテンツ・芸術作品の解釈という形で文化研究と文化生産の制度と編成という、コンテンツ・芸術生産の社会過程に着目する研究とが含まれていることがわかる。

### ●文化研究の方法：佐藤郁哉と文化生産の社会過程研究

日本で、こうした二つの文化研究の差異を意識し、文化生産の社会過程に着目した代表的な文化社会学者に佐藤郁哉がいる。佐藤は、文化を研究する際に、コンテンツ・芸術からアプローチするにしても、作品解釈として審美的な批評をするのではなく、あるいはコンテンツ・芸術の解釈に終始するのではなく、そのコンテンツ・芸術が生産される社会的過程に着目することの重要性を指摘している。

現代演劇への優れたフィールドワーク研究として知られる『現代演劇のフィールドワーク～芸術生産の文化社会学～』（1999）のなかで、佐藤は芸術社会学における研究アプローチに解釈的アプローチと制度的アプローチの二つの研究フレームがあることを指摘したうえで、制度的アプローチについて次のように述べている。

制度的アプローチの場合には、芸術作品を社会的構成物としての側面がクローズアップされる。すなわち、芸術を、作品やその盛り込まれたさまざまな観念や象徴的シンボルのあいだの相互関係だけではな

く、それらの観念やシンボルを生みだし、またある場合にはそれらをつくり変えていく作用を及ぼす社会的な仕組みに注目するのである。それはとりもなおさず、芸術を一つの「社会制度」としてとらえることを意味する。

…ここでは、芸術家、仲介者（画廊主や劇場主、評論家など）、享受者（作品の買い手、聴衆・観客など）など複数の人々が関与する、一種のチームワークにもとづいて作られるのであるということになる。（佐藤郁哉、1999：10 頁）

こうした制度的アプローチは、筆者が奄美の歌文化の研究で、島唄の内容（コンテンツ）そのものの審美性・芸術性の判断から離れて、その社会的継承と創生のプロセスに注目し、そのプロセスにおけるメディア産業などの媒介作用に着目し、それを〈メディア媒介的展開〉と名づけてきたこととも共振できるアプローチである。奄美の島唄は、天才唄者の芸術的島唄によって発展してきたというよりも、その天才唄者を見出し、「百年に一人の天才」というコピーを掲げて打ち出してきた地方レーベルという音楽産業という制度や、島唄ナンバーワンを決める大会である「奄美民謡大賞」を初めとする島唄大会という制度、そして習い事教室という制度を通じて発展してきたからである（加藤晴明、2017、5 章）。

佐藤のこの制度的アプローチは、文化研究の系譜のなかでは、文化経済学や文化生産論と呼ばれる社会学的な文化研究の系譜と重なっている。文化経済学のアプローチや、日本でそれを援用してポピュラー音楽研究に取り組んできた研究に焦点をあてて、文化研究の方法を整理してみよう。

## ●文化研究の方法：文化経済学

文化を供給と需要という経済学の視点から考察する学問が文化経済学である。学際的な学問領域ではあるが、文化経済学は全体として文化政策論

や文化による地域活性化論の比重が高い。その輪郭は以下のように定義されている。

「文化経済学」とは、美術、音楽、芸術舞台、デザイン、映像など多岐にわたる芸術的／文化的活動の所産に注目して、これらを支える経済基盤や社会経済的環境との関係、それらをより発展させるための社会的課題、公共政策などについて研究する分野であり、多様な学術的アプローチ包摂する学際的領域である(文化経済学会〈日本〉、2016、1)

1992年に設立され、すでに25年余りの歴史をもつ文化経済学会がまとめた『文化経済学 軌跡と展望』(2016)は、日本における文化経済学の歩みをまとめその全体像を示そうとした論考集である。そこでは、学としての基本問題、文化芸術分野、都市・地域への展望、支援・政策・運営などの部に分かれて多彩な議論が紹介されている。基本問題として提起されているのは、需要・労働・財政・税制などの構造に関わるテーマ・議題(アジェンダ)である。文化芸術の分野としては、舞台芸術、ミュージアム、伝統芸能、伝統工芸、文化遺産、アートプロジェクト、現代美術、クリエイティブ産業などがならぶ。また、都市地域への展開では、創造、まちづくり、観光や地域文化などが、また政策・運営では企業メセナ、アートマネジメント、人材育成、アウトリーチなどの論考が並ぶ。

同書のなかで「社会学からのアプローチ」を担当した友岡邦之は、文化経済学と関心や問題とを共有しえる社会学的アプローチとして、文化コンテンツの供給と需要に関わる制度と階層の研究、そして文化の非文化的価値(経済的価値を除く、社会的価値および政治的価値)の問題に焦点をあてた研究に着目している。友岡はそもそも日本の文化社会学では芸術への関心が低かったことを指摘する。日本の文化社会学ではポピュラー文化やメ

ディア文化への関心が高く、「芸術としての文化」はあまり関心が払われてこなかったというのである（友岡邦之、2016:339 頁）。

芸術への社会学的言及としては、ピエール・ブルデューの文化資本論に代表されるように「芸術の受容過程に関する階層論的な研究」があるが、芸術社会学そのものへの関心が低いというのである。

また米国で台頭した「文化生産論」についても興味深い紹介をしている。

これは組織論的アプローチから芸術界や文化産業の生産過程を分析する立場である。この立場では、芸術作品の創造という行為を特定の天才的個人の所業とみなすのではなく、複数の成員による協業と分業の産物としてとらえる。また、文化的生産活動にかかわる組織の特性、たとえば芸術作品の評価システムや、助成システム、金銭や名誉といった報酬の提供パターンなどが分析されたりもする。あるいはよりメタ的な視点で、文化的生産活動の業界全体を支えている制度や常識が分析の対象となることもある。（友岡邦之、2016:340 頁）

友岡や前述の佐藤は、1970 年代に米国で台頭してきた文化生産論に着目している数少ない日本の社会学者である（友岡、2001、47 頁、佐藤郁哉、2010、136-139 頁）。友岡は文化生産論の大きな特色として、組織社会学や産業社会学的な問題関心から芸術界へとアプローチする研究であり、「組織編成などの制度的要因が文化的生産活動にどのような影響を与えているかを解明しようとする」と整理している。そこでは、創作活動を支える構造的条件や、アーティストのキャリア形成過程、作品流通の決定メカニズム（ゲートキーピング問題等）、報酬システム、市場構造などが問題とされる。

佐藤も文化生産論に着目し、文化生産論が生活様式全般といった古典的で抽象的な文化論（極論すれば、社会システム論的な文化論）ではなく、

出版、芸術、学術研究、宗教などいわゆる「大文字の文化」を対象としていることに注目し、「意図的な文化活動としての表出的シンボルをめぐる文化現象」にその共通点を見出している。

文化生産論の視点からすれば、文化は決してとらえどころがない「社会システム」が生み出す抽象的実体でもなければ、社会からかけ離れて空虚に存在する小宇宙などでもなく、むしろ、どこかで誰かがある一定の時間の中でつくりだすものなのである。(佐藤郁哉、2000:137頁)

### ●文化研究の方法：友岡邦之による文化生産論の3モデルの整理

友岡は、さらに広義の文化生産論を三つの流れに整理する。

その一つは、シンボリック相互作用論の流れを組む文化生産論である。友岡によれば、ハワード・S・ベッカーやサミュエル・ギルモアなどが中心になった研究である。そこでは、芸術的創造活動を芸術家や彼／彼女を取り巻く関係者たちの共同作業として捉え、彼らによって形成された人間関係の圏域は「芸術界 art world」と呼ばれ、そうした相対的に自律性をもった圏域＝「世界」(「芸術界 art worlds」)内での人間関係のネットワークに焦点が当てられ、それによって芸術作品が生み出されるプロセスが記述されるような研究である。友岡も佐藤も代表的な研究例として、ベッカーの著作、Art World(1990) (邦訳：『アートワールド』2016)を挙げている。

なお、このシンボリック相互作用論の流れからの文化生産論に着目する点は佐藤郁哉も同様である。佐藤は、「社会的世界 (social world)」という、社会組織がそこから形成されていくより広範な、顕在的・潜在影響関係の場を指示する概念に着目する。それは、「コミュニケーション・ネットワークによって結びつけられた共通ないし共同の活動の関心」からな

り、「空間的な境界や成員性の基準が明確でない、浮動的で分散的な社会的結合の形式」を指すのだという（佐藤、2000、138 頁）。

二つ目は狭義の文化生産論で、文化的生産活動におけるフォーマルな組織の役割を強調する研究で立場である。リチャード・ピーターソンやダイアナ・クレヌ等によって展開されてきた。

文化的生産物の流通過程において介在する諸制度が「ゲートキーパー」や「検閲」として機能し、公衆の手元に届く作品を選別するという考え方である。

友岡はまた、文化の供給／需要構造に関する研究だけではなく、文化の社会的価値に関わる研究なども文化経済学と社会学との接合領域に関する研究として紹介している。具体的には、文化の公共的価値や地域アイデンティティとの関係に関わる研究、さらには、文化的資源を用いた地域振興などの研究である。

三つ目は、新制度論というアプローチである。ポール・ディマジオやヴィクトリア・アレクサンダー等によって代表される。組織論的観点を重視し、組織を包摂するような「業界」全体を支える論理や、業界に共有されている「信念」を重視する研究であるという。

友岡の紹介した三つの文化生産論を表にすれば以下のようなになる。

表 1-1：友岡による文化生産論の 3 タイプ

言説のタイプ	キーワード	代表的論者
シンボリック相互作用論	社会的世界 関係者の共同作業	ハワード・S・ベッカー サミュエル・ギルモア
狭義の文化生産論	フォーマルな組織 ゲートキーパー 検閲 文化の社会的価値	リチャード・ピーターソン ダイアナ・クレヌ
新制度論	業界全体の論理 業界共有の信念	ポール・ディマジオ ヴィクトリア・アレクサンダー

友岡が整理したこうした文化生産の大まかな 3 類型を整理しなおすと、ひろい意味での文化生産論の輪郭を次のような輪郭を描くことができる。

- ① 芸術的創造活動に関わる共同作業的な人間関係としての社会的世界に着目する。
- ② 文化生産活動に関わるフォーマルな組織に着目する。
- ③ 「業界」特有の制度やそこに含まれている「信念」に着目する。
- ④ 文化がつくられる現場の状況＝職業的・組織的・法的・技術的な要因が、文化的生産物の形態や内容にいかに関与するかに着目する。
- ⑤ 報酬や批評・評価も重要な要素となる。

こうした文化経済学、文化生産論の視点は、筆者の中心的な関心である奄美の歌文化研究に適用可能な示唆に富んでいる。前述したように筆者は、「奄美島唄は神秘ではない」というテーゼのもとで、島唄の伝承と創生が〈メディア媒介的展開〉を遂げてきたことに言及してきた。奄美島唄は、文化生産論的な言い方をすれば、職業的・組織的・技術的な要因、報酬や評価システムなどが連環しあって継承・創生されてきたからである。

- ・唄者のキャリア形成とそれを可能にした社会的世界(人びとのつながり)
- ・技術的要素としての録音メディアやイベントメディアが関係している
- ・評価と報酬のシステムがある。
- ・メディア産業と結びついて継承・創生されてきた。

メディアは狭義には、情報メディア産業・音楽コンテンツ産業のことであるが、制度・組織も含めて文化活動の裾野を広義のメディアとして定義しなおすこともできる。こうした広義のメディアの範囲は、文化生産論の範囲そのものでもある。つまり、筆者が焦点を当ててきた奄美における歌文化の〈メディア媒介的展開〉、〈文化媒介者〉などの視点も、ひろい意味では供給と需要に関わる視点であり、伝統芸能、アートプロジェクト、クリエイティブ産業、観光、地域文化などをめぐる文化生産論的な議論と重なり合う。たぶん地域・文化・メディアを連環させる研究は、こうした文化経済学・文化生産論で提起されている個々のテーマが複合した要素をもった領域ということになるだろう。島では、伝統芸能とポピュラー文化



が歌文化の裾野を形成し、クリエイティブ産業としてのメディア産業と結びつき、アートプロジェクトとしての音楽イベントとして展開され、そしてそれらが地域文化ともなり、さらに観光資源ともなる。

### ●文化研究の方法：生明俊雄による音楽産業論の4モデル

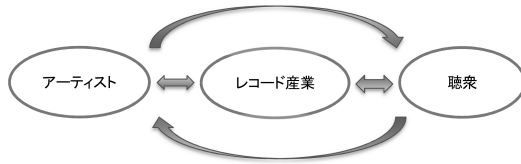
文化生産論一般ではなく、音楽産業に焦点をあてた優れた文化研究に、生明俊雄の『ポピュラー音楽は誰が作るのか～音楽産業の政治学～』（2004）がある。生明自身が指摘するように、音楽の研究は、芸術学や文化研究、文化社会学などの研究者によるテキスト研究や受容者研究が多く、音楽産業自体の研究は決して多くはない。日本の文化研究に対する生明のこの課題意識は、友岡や佐藤と共通するものである。文化研究には、業界研究、コンテンツ研究、受容者研究の三つの方向があると言われるが、生明の指摘は、コンテンツ研究や受容者研究に比して、逆に送り手である業界研究が遅れてきたということでもある。

さらに、音楽産業研究はレコード産業の商業性、アーティストの創造性、聴衆の需要（創造性の希求）という要素の関連・相克（対峙関係）のどこに焦点をあてるかで研究の方向や主張の仕方が異なってくる。ただ、どのような対峙関係を発見するにしても、音楽産業研究のもっとも重要な3要素がある。レコード産業（商業性）、アーティスト（創造性）と聴衆（需要・創造性の希求）の3要素である。

生明はそうした音楽産業の3要素をどのように関連づけて研究するのかについて、キース・ニーガスに準拠しながら4つのモデルに整理している。（生明俊雄、2004、17頁）

- ① 「対立モデル」
- ② 「伝達・共同作業モデル」
- ③ 「媒介モデル」
- ④ 「合意モデル」

図 1-1：音楽産業の 3 要素



「対立モデル」は、アドルノに始まるレコード産業の商業性を批判的に捉える批判的音楽産業研究である。産業化により、音楽は規格化され、組み立てラインの工業製品のように商品化し、その論理にアーティストや消費者が服従していくというモデルである。アドルノに始まり、ステイブ・チャプル&リービー・ガロファロへと続く研究である。

たとえば地方の小さなラジオ局やマイナーなレコード会社によって育成され地域社会に根ざしていたロックンロールのような音楽も、結局は、少数のメジャーレコード会社の産業的活動のなかに吸収されていく。マイナー、インディペンデント、黒人音楽、ラテンアメリカ系ミュージックなどいわば創造的な音楽の苗床が、音楽産業のロジックのなかに組み込まれ、白人聴衆に受け入れられるものに方向転換させられ、従属させられていく。そこでは、「規格化された音楽を押しつけられる聴衆」と「音楽産業への従属を強いられるアーティスト」といった構図が描かれる。

自らも日本のメジャー音楽産業に長く従事していた経歴のある生明は、そうした「対立モデル」を次のように批判する。

「対立モデル」は、音楽産業を、利潤を追求する企業体…としか捉えておらず、そこではどのように音楽がつくられ商品化されているのか、そこではどのようなメカニズムが働いているのか、といった文化産業研究としての音楽産業研究に望まれる、文化としての音楽の生産の過程にはほとんど触れられていない。特に音楽を「組み立てライン」

によって生産されるという視点からは、文化の創造に不可欠なアーティスト的な人の動きがほとんど見られない。（生明俊雄、2004：26 頁）

これは、文化の生産過程、文化の創造と人の動きに着目することの必要性の指摘である。

「伝達・共同作業モデル」は、友岡が紹介している「シンボリック相互作用論」や狭義の「文化生産論」などに相当する。産業内の人間の役割や組織メカニズムに視点を当てる研究である。ポール・ヒルシュやリチャード・ピーターソンらに代表される。

生明のこのモデルは、友岡の文化生産論の3タイプと重なる。ハワード・ベッカーが『アート・ワールド』（1982=2016）で明らかにした、芸術作品はその作品が産まれるのに必要な共同作業を行ったすべての人々による、コーディネートされた活動の結果であるという、いわゆる「界＝ワールド（社会的世界）」の研究である。

周知のようにベッカーは、芸術界についての研究で知られている。彼は、その著作で、「社会生活は集合的行為だ」という自身の社会学的公理にもとづいて、「アートが集合的行為」であり、「アートを作り出す協同ネットワーク」の実態を事例に即して探求している。「行為としてのアート」という表現や、「アート・ワールドと集合的行為」というタイトルからも分かるように、彼はアートを作品としてではなく行為の所産としてとらえている。

われわれが知っているアートは、われわれが知っているあらゆる人間行為と同じように、他者との協同をふくんでいるからだ。（H. Becker、1982=2016：10 頁）

ベッカーは、まえがきでも、「本書の分析の原則は、社会組織論であって、美学ではないということである」と、社会学的アプローチという自らの立ち位置を宣言している。

アート・ワールドは、こうした作品を制作するのに必要な活動を行う人々の全員からなりたつ。アート・ワールドのメンバーは活動を強調させて作品を制作する。共通の実践や頻繁に使われる装置として実体化した。…そこでわれわれは、ひとつのアート・ワールドを、参加者の協同的なリンクの確立されたネットワークと考えることができる。(同上:39頁)

このように、ベッカーは、作品（いわゆる大文字の文化）ではなく、「協同的なリンク」という集合的行為の所産としてアートを捉えるのである。

生明は、こうしたベッカーのアート界の研究に加えて、リチャード・ピーターソンによるカントリー音楽の事例研究もこのモデルの代表的研究として紹介している。

ピーターソンは、「文化の生産」という視点から文化を生産する側に焦点を当てた社会学的研究を試みたことで知られる。集团的実践、共同作業として音楽が生産されたことに着目し、作曲、出版、録音、製造、発売といったさまざまな活動のなかでの「意思決定の連鎖」のなかで作品がかたちをかえるかを研究した。彼は、「技術」「法制度」「市場」「職業意識」「組織構造」「産業構造」の六つの変数が、複雑に作用しあい、影響しあいながら、文化の生産がおこなわれていくと説いた。ニーガスや生明はこうした「文化の生産」の代表的論者という位置づけから、ピーターソンの重要性を指摘する。

この文化生産論というモデルに対して、「このモデルでは音楽関係者の活動を、…形式的で制度化された定義を超えたものになってないくらいが

ある」というニーガスの批判を援用しつつ、生明もまたこれらのモデルに次のような批判的言辞を投げかける。

レコード会社内のスタッフの役割は機能主義的な意思決定だけ、と  
いうように単純化されて見られている傾向が強い。そして何よりも本  
来ならば相関的なものとして捉えられるべき生産と消費の関係が、分  
断されてしまっているという点も、このモデルが批判の対象となるひ  
とつの要因である。（生明俊雄、2004:32 頁）

「媒介モデル」は、音楽産業やその周辺で音楽に関わる人を媒介者とみて、聴衆やアーティストとの関わりなども視野にいれながら音楽生産を捉えていくモデルである。論者としては、アントワヌ・ユニオンやジャン・ヴィニョルやニーガスが知られている。

ニーガスは、アーティストと消費者に間で機能する音楽関係者を、ブルデューの語彙を借りて「文化の仲介者」と名づけた。生明は、そうしたニーガスの主張のなかで、ニーガスが「音楽文化の仲介者」として描いた三つの特性に注目している。

- ① 仕事と余暇の区分がほとんどない。
- ② 個人的嗜好と職業的判断の混合がある。
- ③ アーティスト、管理者、聴衆の一人三役が起こる。（役割区分が非常に曖昧である）

生明は、こうした特性の事例として、DJやライターといったテイストメーカーや、歌手、ミュージシャン、DJ、アーティストマネージャーが同時にレコード会社の社員であるような場合を紹介している。生明にとっても重要な点は、単純な「対立モデル」への批判にある。つまり、音楽産業出身というキャリアを経てきた研究者として、音楽産業従事者は「組み立てライン」的な作業の従事者ではないということをより明示しているモ

デルが重要だということだ。

「合意モデル」は、産業とアーティスト、産業と消費者を暗黙の協調者とする音楽産業論である。サイモン・フリスが提起した。

生明が四つにモデル化したのも、音楽産業出身者として、単純な「対立モデル」を超える説明の方法論を模索しているからである。そして生明自身の説明モデル＝分析フレームとして、「伝達・共同作業モデル」と「媒介モデル」の重要性を指摘している（生明、2004:42頁）。

まず「伝達・共同作業モデル」の諸研究のなかでは、「芸術はその周囲にさまざまな「界」が形成され、そこにはその芸術に対して共通の見方や魅力を感じる人々が集まり、そこで共有される「習慣」や「一致した定義」によって、「芸術作品の生産が行われる、クリエイティブな共同作業の条件を産み出している」とする、パワード・ベッカーの論証は有効であると思われる。（生明俊雄、2004:42-43頁）

生明はこのように述べて、シンボリック相互作用論の立ち位置から「芸術界」（社会的世界）の議論を展開したベッカーの説明モデルを高く評価する。また、同時に、リチャード・ピーターソンが展開した音楽産業のなかでいかなる「共同作業としての生産」が行われているかに関する研究、いわゆる「文化の生産」に関する研究の有効性も指摘する。実際、生明は日本の音楽産業を対象に、「ピーターソンの視点から」という形で、ピーターソンが発見した六つの要素（「法制度」「技術」「市場」「職業意識」「組織構造」「産業構造」）が生産現場のなかで事象としてどう現れているかを検証している。

生明の研究が、東京のメジャーな音楽産業に焦点を当てているのに対して、筆者の関心でもある地方における音楽産業・音楽文化に対する貴重な研究に、増淵敏之の地場産業としての音楽産業の研究がある。その方法論

やキー概念についても整理しておこう。

表 1-2：生明によるニーガスに依拠した四つの説明モデル

言説のタイプ	キーワード	代表的論者
対立モデル	音楽産業批判 支配・服従・搾取 メジャー 規格化された音楽	アドルノ スティーブ・チャブル& リービー・ <sup>o</sup> カロファロ
伝達・共同作業 モデル	文化の生産 原材料と選別、ゲートキーパー 界、共同作業としての生産 技術・法制度・市場・職業意 識・組織構造・産業構造	ポール・ヒルシュ ハワード・ベッカー リチャード・ピーターソン
媒介モデル	媒介者 生産の文化、文化の仲介者	アントワヌ・エニオン ジャン・ <sup>o</sup> ウィニョル キース・ニーガス
合意モデル	暗黙の協調者	サイモン・フリス

### ●文化研究の方法：増淵敏之による文化地理学的音楽コンテンツ産業研究

増淵敏之も生明と同様に日本のメジャー音楽産業に長く在籍し、その後研究畑に転じて日本の音楽産業を研究してきた研究者である。彼は著書『欲望の音楽』（2010）の冒頭で、生明と重なるかたちで音楽産業研究の系譜を整理紹介したうえで、最近の音楽産業研究について次のように総括する。

1980年代後半からインディーズの研究が海外で増加しているが、これらはインディーズ独自の音楽生産システムや価値観に焦点を当てるものが多い。ポピュラー文化、若者文化などの研究をはじめたカルチュラル・スタディーズの学問的位置の確立が、その傾向を助長させたといえる。（増淵敏之、2010：16頁）

そのうえで、日本の音楽産業の研究が組織論や企業戦略的な研究に終始し、立地や都市空間論的な視点を欠いていることを指弾する。

音楽コンテンツ企業の立地行動に関する研究はこの領域には見当たらず、都市空間という概念に拠ったものも少ない。地方都市およびインディーズに焦点を定めた日本の研究は少ない。…日本の音楽市場ではメジャーの独占がずっと続いてきたので、地域でのインディーズシーンが本格的に育たなかったことが研究の広がりに影響しているのだろう。(同上：18頁)

増淵は、音楽コンテンツ産業をその一領域とする文化産業（芸術産業やコンテンツ産業）による都市創造の可能性を指摘する。それは、文化産業の集積によって都市の再生を図ろうとする都市創造論と呼ばれる研究領域である。地理学をベースにしている増淵は、1990年代以降の、文化地理学の「文化的転回（Cultural Turm）」に着目するが、それは文化と空間と「場」との相互関係を視野に入れ、文化生産や文化の消費を特定の「場」（地域・地方）との関係で考えていく研究であるという。それが音楽の新しい地理学的研究であり、そしてそうした方向での学際的な文化地理学の研究の方向であるとしている。

コンテンツにおいてもテキスト分析や、サウンドスケープおよび歌詞世界においては記号論、空間論、そして産業としての立地をみていくためには地理学的なアプローチが不可欠であろう。(同上：30頁)

このように空間・地域にこだわる増淵の価値観には、東京への文化産業への過度の集積に対する距離感と、文化コンテンツ産業による地域からの



文化創出への期待がある。

コンテンツ産業は地域のブランディングの補完財としては有効なものになるし、また地域での産業化は文化産業、コンテンツ産業を原点回帰させる意味でも試みていかなければならない。（同上：55 頁）

こうした地理学的アプローチ、というより「場所」という要素を重要な準拠点として文化を捉えていく視点は、奄美にこだわって奄美の歌文化の継承と創生を描くことを研究テーマとしている筆者の関心とも深く関わり合い示唆に豊む。

日本の文化研究のなかで、また文化生産論を意識した研究のなかで、場所・地域・地方を意識した研究は、増淵の研究を除けばあまり見当たらない。数少ない研究例としては吉澤弥生による大阪に準拠した芸術運動の研究がある（『芸術は社会を変えられるか？ 文化生産の社会学からの接近』2011）。

文化社会学は長らく、宗教、教育、マスコミュニケーションなど既存の制度や文化産業を対象とし、そうしたあらかじめ存在する文化が、社会のなかであるいは人に対していかに作用するかを明らかにしてきた。一方で、ローカルな文化の社会的構成過程の考察は、一部の都市社会学の系譜でおこなわれてきたにすぎなかった。（吉澤弥生、2011：234 頁）

音楽研究ではないが、特定の地域を照準にした貴重な研究といえよう。ただ、吉澤の研究は対象として大阪を選びつつ、増淵ほどの明確な地理・地域・地方へのこだわりの意識は読み取れない。それは大阪が、ある意味

では西日本の首都として、地方というのはあまりに大都市だからなのかもしれない。

佐藤・生明・増淵と文化産業論・文化生産論の先行研究を紹介してきたが、奄美の音楽文化の継承・創生のプロセスを考察しようとする場合に、やっかいな点は、音楽産業という「産業」の視点だけで捉えきれるかという問題である。確かに、地方レーベルや地方のライブハウスの役割、地方の新聞社によるメディア・イベントの役割が大きいので、広く音楽産業論という枠でくくって、奄美における音楽産業論や音楽文化生産論という語彙で総括することもできよう。こうした研究は、ある意味では、後述するように文化を文化コンテンツの生産として限定して捉え、それうえで、ひろくそのコンテンツ生産にかかわる人びとの動態を、人間関係、組織、制度、報酬、技術などの要素を組み入れて描いていくという研究方法である。

ただ、奄美島唄の場合、そして新民謡といわれる島唄の現代的継承を試みた戦後の歌謡の場合には、民俗文化・民俗芸能という背景があり、それが文化的な苗床、文化基盤として作動している。もちろん、最近の奄美のポピュラー音楽は、島唄という文化基盤とは直接つながらないものもある。しかし、奄美の音の景観が背景にあることは確かである。奄美の島々では日々の暮らしのなかに音の景観があり、音を楽しむ人びとがいて歌文化の裾野が形成されている。その意味では、奄美という地方の文化産業に加えて、奄美という地方での音文化の裾野をひろく視野にいれていく必要がある。文化をめぐる表出の螺旋的ともいえる胎動はそうした文化運動的な視点から捉えられる必要があろう。この点は3節で再考する。

## 2 節 文化の範疇化をめぐる：ポピュラー文化と民俗文化

### ●文化の分類：大衆文化・現代文化・メディア文化

1 節では、「日常生活としての文化」ではない、「コンテンツ・芸術とし

ての文化」に焦点をあてた研究方法、しかもテキスト解釈学ではない、文化生産の社会過程に焦点を当てた研究方法を紹介してきた。文化研究に際して、もうひとつ整理しておく必要な事項がある。それは、民俗文化とポピュラー文化をめぐる関係の整理である。本節では少し視点を変えて、文化を分類するカテゴリーについて整理してみよう。

都市化され近代化された社会を扱ってきた社会学では、現代文化の研究は大衆文化論として展開された。それはさらに、現代文化論、ポピュラー文化論へと発展してきた。近代化・大衆化する以前の文化は、民俗文化・庶民文化・常民文化などとして括られ、都市化しマスメディアが発達した社会における文化を表す大衆文化と区別されてきた。

日本における大衆文化から現代文化への展開に関しては、中村祥一・中野収が編集した『大衆の文化』（1985）に描かれた文化変容の景観が興味深い。それは、大衆社会が成熟し、高度情報社会が喧伝され始めたメディア社会元年の1985年に出版されている。「日常生活の心情をさぐる」という副タイトルのもとに、メディア（テレビ、マンガ、大衆文学、ひとり遊び）、街頭と家庭空間、そして現代風俗（ファッション・犯罪・遊び・消費）が範域に収められている。

この本が興味深いのは、1970年代から80年代、つまり20世紀終盤の日本の文化研究をリードした社会学者中野収（1933~2006）の文化と社会めぐる歴史認識である。戦前生まれの中野は、戦後日本の文化変容を見据えながら、文化とは何か、現代社会が研究する文化現象とは何かに正面から向かい合っていた。<sup>(2)</sup>

中野はまず、近代化される以前の庶民文化や常民文化の位相、それを引き継ぎ部分的に形態転化してきた大衆文化を以下のように類型化する（中野、1985:5~11頁）。

〈庶民文化〉 生活様式（生活・人間関係・しきたり・ことば・年中行事・冠婚葬祭など）を背景にした、都市社会の下層・町人・職人・小生産者の日常生活の喜怒哀楽の“形”。生活様式の背景の中で営まれる心情と意識

の葛藤と充足の形。前近代の都市社会から、明治以降も大衆文化的状況を背景に存在する。

〈常民文化〉庶民よりももっと固定的な社会層。農・山・漁村の生活者、しきたりを遵守する町人・職人など。伝統、規範、しきたり、習俗、慣習等は、相対的に固定的で、戦前まで、常民の世界では、人びとは広義の規範の中で日常の生活を続けた。

〈大衆文化〉昭和初期、つまり都市型社会への移行とともに成立した文化で、戦後に本格的な完成をみせる。庶民文化や常民文化と接合し、重なりあい、それらが形態転化しながら成立してきた。1920年代に萌芽し、1960年代に決定的な破壊力を発揮した。地縁の拘束の強い地域社会の制約が弛緩した都市的状况のなかで、人びとが余暇・教養を背景に、平等に文化的享受をするなかで成立した文化。都市型社会の中での文化的な価値は、生活の基盤としての“地（風土）”を離れ、知識・情報として、つまり情報化された形で成立する。中野は、「大衆文化は大量化した情報の形態のことなのである」と語る。

こうした大衆文化は、1960年代までは、エリート文化・高尚文化（いわゆるハイ・カルチャー）の視点から、受動的・画一的・無批判的としてネガティブに、紋切り型の二分法（二項対立）で論じられてきた。具体的には、大衆文化の景観としては、流行歌、円本、活動写真、エログロナンセンスなどの都会の流行・風俗、下町の歓楽街などが描かれてきた。大衆文化は、レコード、無造作に聞き流される読みとばされるラジオ・新聞、大衆小説、大衆雑誌、既製服、団体旅行であり、エリートの文化は、コンサート、批判的に聴かれ・読まれるラジオや新聞、オーダーメイド、個人海外旅行などに象徴された。

中野の文化研究の視点にあるのは、大衆の個々の生活、生活様式、存在形態に視点を向ける姿勢である。見下されるものとしての大衆文化ではなく、大衆文化の存在様態を描く文化研究は、戦後の日本の社会学のなかでは中野らによって中心的に担われた。

中野をはじめ戦後大衆社会状況を論じた言説は、農村型社会との対比のなかで都市型社会の成熟、都市化の深化がもたらす根本的な日本社会・日本文化の変容と新しい可能性を強く意識していた。同時期を生き、1950年代に大衆社会論争の引き金を引いた政治学者の松下圭一（1929~2015）は、市民主導による都市政策という新しい日本社会の可能性を論じ、文化社会学者の中野収は若者主導による新しいポピュラー文化の胎動とその破壊力に新しい文化の可能性を感じたといえよう。

表 2-1：中野収の文化の類型

類型	常民・庶民文化	大衆文化（都市的文化）
生成の仕方	自然発生的	商品として生産
需要の仕方	文化享受・生産の主人公	商品としての生産された文化の消費者＝〈文化の商品化〉 情報化・メディア化された形をとった文化の受容＝〈文化のシステム化〉
変容の仕方	反復による受容 伝統的・固定的な規範が作動	流行による受容 流動的な規範が作動
受容・変容の基準	神経・精神・意識を集中させる芸術・芸能	欲求・欲望 消費的な娯楽 即時報酬的な情報

中野の慧眼は、情報化・メディア化する文化消費の姿を明確に定義していたことである。1980年代半ばのそうした認識は、それから30年を経た今日も色あせていない。

いまや大衆文化とは、消費される生産物・文化項目ではなく、社会的にみれば文化の生産から消費を実現されている装置、仕組、個人の生活のレベルでいえば受容と享受と消費のスタイルにほかならない。  
…（中野収、1985:20 頁）

「消費の」の対象から「消費」のスタイルへの、「もの」の具象性から意味への関心の移行に伴って、イベント創出・パフォーマンス・演劇といった創造形式が、文化創造の中心に位置づけられるようになった。これらは、…正確に文化創造といえるかどうかは、疑問である。しかし、スタイルこそ文化であるとするならば、大衆文化の現在を端的に象徴する事例といえよう。こうしたイベント創出・パフォーマンスもまた、今日では装置化し情報化しており、加えてその装置とメディアは商品化し、企業活動と連動するようになった。(同上:21頁)

1970年代から80年代という、バブル時代に向けて高度消費社会、高度情報社会という言葉が飛び交う時代に、中野は成熟する消費社会を正面に据えた時代認識のもと、活発に若者論を展開していた。しかし注目したいのは、中野が文化現象の新しい局面（記号消費社会の成立）を、庶民文化や常民文化と接点や重複面をもつものとして、つまり表層と深層の両にらみで捉えていたことだ。中野は、文化の深層や基層に関わる主題について「文化の構造の問題」という表現をしている。

現代文化論というと、文化の変容＝表層＝易の部分が注目されがちである。しかし、生活の融合している文化は、伝統、不易、深層、基層、古層といった部分を、常に伴っている…したがって、文化の構造を、深・浅、表・裏、易・不易、伝統・革新、聖・俗、中心・周縁、浄・不浄、美・醜、日常・非日常、高級・通俗といった二項対立でとらえることの意義と有効性は、当たりまえのことながら認めざるをえない。(同上:238頁)

また他方で、現代が、「企業化」・「商品化」・「装置化」といういわば文化のシステム化の視野が必要であることも強調する。具体的には、①文化のシステム化（文化の装置化＝社会装置・文化装置の形成）と、②商品の文化生性・文化の商品性の視野である。

筆者は、奄美における文化とメディアとの関係のなかで、歌文化に照準をあてながら、奄美の民俗文化の〈メディア媒介的展開〉に着目してきた。それが奄美におけるこの30年余りの変化変容だからである。中野や藤竹暁がかつて大衆文化について指摘したことは、その後の奄美の文化変容にそのまま当てはまる。奄美という小さな地域の文化空間のなかで、伝統と近代、不易と易、深層と表層のせめぎ合いがあり、後者に向けての前者の組み込みが進んできたのである。その意味でも、奄美文化を伝統文化というカテゴリーや博物館展示文化の対象としてだけ捉えるだけではなく、その文化変容を奄美文化の大衆文化化の流れとして捉えていく必要がある。

ともかく、中野収や藤竹暁らの先駆的な大衆文化研究などを除けば、社会学の領域で文化研究が大きく展開するのはそう古いことではない。

ダイアナ・クレインが編著『文化社会学—理論的パースペクティブの台頭—』を著したのは、中野の刺激的な文化論から遅れること10年あまり、1994年になってからである。

クレインは、古典的な社会学が、文化を残余として扱い、しかも、因果律的な説明科学から文化研究を曖昧なものとして低く評価してきたことを批判する。社会学は、新しい文化研究に遅れをとってきたとことを、20世紀の終わりになってようやく指摘したことになる。彼がとりわけ強調しているのは「記録された文化」の視点である。ある意味ではコンテンツ論といってもよいかもしれない。

今日の文化は、明らかに社会的構築物や生産物としての文化を通じ

て、表現されている。文化は、今日、記録された文化、つまり印刷物、フィルム、人工物、そして電子メディアに記録される文化なのである。新しい文化社会学は、さまざまな領域の記録された文化を取り扱う。  
(Diana Crane,1994:P2)

このように述べて、「記録された文化」の重要性を強調している。行為をコントロールするという行為システム論とは異なり、文化を非一貫的で、矛盾を孕むもの、曖昧なもの、多様なものというポストモダン論の視点から文化を捉えるべきだという視点の展開を強調する。ダイアナ・クレインのこうした指摘をみると、社会学は、現代文化の研究においてフロンティアどころか、遅れてしまったことがわかる。

### ●文化の分類：民俗学や民俗芸能論における文化分類

中野は常民・庶民文化と大衆文化というカテゴリーで文化を分類した。では、主に前者を扱ってきた民俗学自体は文化をどのように分類＝カテゴリー化しているのだろうか。柳田国男研究でも知れている民俗学者の伊藤幹夫は共通文化と民俗文化という二分法で文化を説明している。

この国の近代から現代にかけての文化を共通文化と民俗文化に類別したことである。…共通文化とは、近代以降に創出され、主に都市を中心に定着している文化のことである。それに対して、民俗文化とは近代以前から伝承され、主に農村を中心に伝承されている文化のことである。(伊藤幹治、2011:15 頁)

このように伊藤がカテゴリー化した共通文化は、「近代以降に創出され、主に都市を中心に定着している文化」である。近代の国民国家は、そのエ



リアが国民国家として統合される前にあった各地の民俗文化を統合して平準化し、国民全体に共有され均質で共通の文化を創出するのを常としてきた。国民国家の誕生と国民の統合は、文化の統合をも意味した。それゆえ、共通文化は、国民文化でもある。

伊藤の共通文化＝国民文化論は、彼自身が述べているように社会人類学者のE・ゲルナーの高文化についての定義の援用である。E・ゲルナーは『民族とナショナリズム』（1983=2000）で、普遍的高文化の時代について次のように語る。

文化は今や、共有された必要なメディア、活力源、おそらく最小限の共有された空気であり、その空気の中でだけ社会の成員は呼吸し、生きながらえ、生産する。当該社会にとって、文化とはみんながその中で呼吸し、話し、生産できる文化でなければならない。つまり、それは同一の文化でなければならない。さらに、それはまた、（読み書き能力を基礎とし訓練によって支えられた）大規模な高文化でなければならない。もはや多様で地域に拘束され、読み書き能力に基礎を置くこともない小文化や小伝統ではありえない（E・Gellner, 1983=2000: 64 頁）。

このように「同一文化の共有」「共属性の認知」にもとづいて構築されるのが国民国家であり、明治政府もそうした上からの文化政策を展開することで国民文化＝共通文化を構築してきた。国民祝祭日の制度化、太陽暦の採用、日曜休日制などは、平準化された共通文化を創出する枠組であった。また読み書き能力にもとづくコミュニケーション・システムをつくるために、「共通語」としての国語を創出・普及させ、神社を国家制度として序列化し、国家神道という規範文化を構築した。

こうしたゲルナー・伊藤の視点を奄美・沖縄にあてはめれば、国語化教

育を徹底するために、戦前・戦後とおこなわれた「方言札」(学校で「方言使いました」という札をさげて罰としてたたされた)がまさしく同一文化の共有のための共通語政策の典型例として浮かび上がってくる。

見逃してならない点は、両者が単なる二項対立や変化の関係としてあるのではなく、重層化しながらゆるやかにその比重を変えながら変容し続けたことであろう。

だからといって、民俗文化のすべてが近代以降に創出された共通文化のなかに吞み込まれ、すっかり衰微したわけではない。民衆生活に根をおろした民俗文化は、それほど脆弱な文化ではないからである。むしろ、文化の共通化の流れのなかでさまざまな変化を経ながら伝承されている。…これからも民俗文化は、あるたに創出された共通文化ともつれあいながら、日本社会に同時併存をつづけてゆくであろう。  
(伊藤幹治、2011:19-21 頁)

民俗文化は、「共通文化の枠組のなかで、絶えず変容をつづけながら再編成を繰り返す」という伊藤の指摘に止目したい。伊藤はまた、民俗文化は時には地域文化の活性化という文脈で再編成された、神前結婚のように明治以降に共通文化化して慣習化されたり、マスメディアを介して他の地域社会の民俗文化の要素を受容することもあるという。文化の飛び火的な伝播や民俗文化の流動化ということでもある。いずれにしても、民俗文化が消滅するのではなく、変容したり再編成されたりしながら併存しているというこうした指摘の重要性に留意したい。

少し文脈は違うが、前出の中野収も、「アイドルに熱狂する少女の心情の中には、元禄期、歌舞伎役者を憧憬した町人の女たちに通ずるものがある」と述べて、近代以前と近代以後の文化的な連続性を指摘していた。

伊藤の「もつれあいながら」民俗文化が「再編成」されていくという視

点は、とりわけ奄美のように濃厚な民俗文化が政策的な共通文化化と重層化している地域では説得力をもつ。伊藤の議論を整理すれば、国民国家は民俗文化を担う農村の人びと、奄美ならシマ（集落）のひとつとを国民として統合し、標準語をはじめとして国民的な標準文化を押しつけてきた。この国民文化は、単なる国家による政策的な統治というだけではない。共通文化は、活字出版文化・放送文化といったマスメディアと結びついて生活の中に入る過程では、東京・大都市の文化の浸透でもあるだろうし、民俗文化自体の変容を伴っている。マスメディアは、東京・大都市文化を押しつけてきたわけだが、それは押しつけであると同時に都（みやこ）の「雅な文化」・都市的な文化・大衆的な文化が、「鄙の文化」を凌駕したり、呑み込んだり影響を与えたりする過程でもある。こうした過程で、民俗文化もまた、共通文化・都市文化・メディア的なフォーマットに適合した形で変容・再編成してきたということである。

中野の指摘から見えてくるものが“現代の”文化の形であるとすれば、伊藤の指摘から見えてくるのは“現在の”文化の中にある民俗文化の変容の姿なのであろう。（そして、すでに指摘したように、当然そのことに中野も気がついていた。）

こうした民俗文化に近い語彙として民俗芸能といわれる文化カテゴリーがある。民俗芸能は、一般には、①地域の暮らしの中で親世代から子の世代への口伝えを中心として伝承されてきた（口頭伝承）芸能文化、②一民族の範囲内での共通の性質、様式的特徴、③身体を使って表現する行為（performing arts）などの特徴によって定義される。具体的には、音楽（歌唱・楽器の演奏）、舞踊、演劇、話術（講談、演説など）、曲芸、奇術、武術などが含まれる。

沖縄・奄美の民俗芸能研究の第一人者でもある久万田晋は、そうした定義を受け継ぎながら、民俗芸能を次のように規定する。

「民俗芸能」とは、「一民族の範囲内で、各地域社会の人々が、その暮らしの中で口頭伝承によって伝え育んできた身体表現の文化全般のこと」と仮に規定してみたいと思う。(久万田晋、2011:10 頁)。

久万田はさらにつづけて、民俗と芸能がある種の独立変数的な側面をもっているという興味深い指摘をしている。

「民俗文化」としての芸能という見方を重視した場合は、民俗学の発想と同様、その土地の民俗文化的宇宙の中で固有に育まれた文化という局面を強調することになる。一方、「芸能」に重きを置いた場合、芸能史的立場から見た芸能の伝播関係に注目することになるだろう。(同上:11 頁)

久万田のこの指摘は、芸能文化研究者ならではの鋭い指摘であり、芸術や音楽文化を扱う時に留意しなければならない点である。たとえば奄美の島唄を例にとれば、奄美島唄は共同体に埋め込まれたシマ(集落)歌だという解釈が最近の解釈だが、そうした定義に立ち止まっているだけでよいのかという問題と連なってくる。奄美島唄の伝承・伝播・変容の推移をみると、島唄は集落固有の伝統的な「民俗文化としてあった」という解釈だけでは理解できない面がある。その点でも文化社会学・芸術社会学・文化生産論的な視点が必要とされる所以である。

この「民俗芸能」という語彙は、戦後になって意図的に使われるようになった語彙である。戦前は、「郷土舞踊民謡大会」(1925~1936)のように、郷土舞踊や郷土芸能という言葉が使われていた。戦後は「全国民俗芸能大会」(1950~、それまでは「郷土芸能大会」1947~)へと続いていく。戦後は、「わがふるさと」といった文脈で「郷土○○」が頻繁に使われた。

それに対して、日本全体の芸能の歴史にとって意義ある芸能を表記するために「民俗芸能」を使うようにしたといわれている。

戦後日本を代表する民俗芸能研究者である三隅治男は、1952年に「民俗芸能」の語彙が研究者間の承認を得て世間に登場したと語っている。つまり「民俗芸能の会」（現在の民俗芸能学会）の発足である。三隅は『日本民俗芸能概論』で、民俗芸能について次のように定義している。

われわれが“民俗芸能”と呼ぶのは、こうした性格の音楽・舞踊・演劇をさすので、いうならば、「日本人の、みずからの社会生活に対する欲求の集団的行動表現、その歴史的に堆積したもの」である（三隅治男、1972:7頁）。

三隅は、明治政府の文化政策によって抑圧されてきた常民の文化として、各地の民間祭祀・芸能・行事・言語・風俗などをあげている。素人による芝居・演芸、例えば、獅子舞・田遊・田楽・念仏踊・風流踊・盆踊、そして村々の神事や芸能にたずさわっていた、神人（じにん・かみんちゅ）・禰宜（ねぎ）・山伏・巫女などの宗教家・呪術家などである。

三隅は、「われわれはこれらをひろく体験し、反芻することによって、さまざまな芸能をこの国土に生み出した日本人の普遍的な芸能心理を確認しようとするのである（同、16頁）」と述べる。ここには、個別の事例を通じて、普遍として存在する常民の心意伝承、つまり日本人全体に通底する普遍的文化を発見していこうとする本質論を垣間見ることができる。

ちなみに日本民俗学は、沖縄を中心とした琉球弧・南島の文化を、日本文化の源流や基層文化として位置づけてきた。例えば、沖縄の民間信仰は日本本土の神道と深奥で繋がっている「琉球神道」とみるような考え方である。三隅の南島文化論も、「島民はすべて純粋の日本人」や「南島の生活が古井日本人の生活様式をそのまま保存していて」などの記述からも、

日本文化の古層・基層を南島にみる日琉同祖論や南島イデオロギーと呼ばれる考え方と同型である。

前述した久万田が、民俗文化と芸能をいったん分けたのも、南島の芸能研究者として長いフィールドワークを経て“そうではない側面”を知っているからでもある。

日本とは別個の国家として隣の中国（明・清）や他のアジア諸国と外交や貿易を通じて文化的な相互関係を維持してきたのである。こうした近代以前の状況のもとで成立・展開した芸能については、当然日本本土以外の地域からの文化的影響を考慮しなければならないだろう。（久万田晋、2011:11 頁）

久万田は、三隅や他の沖縄の民俗芸能研究による分類法を詳細に再検討しつつ、伝統芸能・民俗芸能・大衆芸能という三分類を提唱する。（奄美の文化との関係で興味深いのは、民俗芸能と大衆芸能の分類である。）注目したいのは、久万田がこの三つの相互浸透的な重なり合いに注目し、次のようにその密接かつ複雑な関係を指摘していることだ。

民俗芸能をはじめとする諸芸能においては、…分類できるかが重要なのではなく、ある観点から見た場合の各領域の重なり合いや、他領域との相互影響的なかわり合いの様相こそが、流動的な芸能の姿を把握するには重要だということなのである（同上：33 頁）

伊藤の民俗文化論や久万田の民俗芸能論を紹介したのは、社会学の大衆文化論や現代文化論が、（中野収が30年前に指摘していたにもかかわらず）ともすればメディア文化の新しさを指摘するあまり、アメリカ経由のポ

ピューラー文化の日本への移入や、サブカルチャー的なメディア現象に焦点を当てすぎるからである。

表 2-2：久万田晋の沖縄諸芸能の 3 分類

類型	古典芸能	民俗芸能	大衆芸能
特徴・形態	首里王府の士族層によって育まれてきた芸能	沖縄各地の村々に暮らす庶民の間で生まれ、ムラの祭りの場を中心として発達した諸芸能	明治以降の商業演劇を通じて成立した芸能 昭和期以降レコードやラジオ、テレビといったマス・メディアを通じて成立・流布した芸能
事例	組踊（演劇）、古典舞踊、古典音楽	地域の民俗行事（船漕ぎ、綱引きなど）、舞踏や音楽（民謡を含む）、演劇、ムラ踊り、ムラ遊び、豊年祭	雑踊、沖縄歌劇 新民謡（昭和初期以降/媒体としてのレコード） 沖縄ポップス（1970年代以降）

（久万田晋、2011：79-80 頁をもとに作成）

最後に、こうした民俗学からの分類に対して、ポピュラー音楽を研究する立場からの分類を紹介しておこう。2 節で紹介した増淵敏之は、音楽コンテンツ産業という文化産業を扱うなかで、ポピュラー文化と民俗文化、さらに芸術との関係を表にまとめている。これは日本を代表するポピュラー音楽研究者である三井徹が D・タッグの研究をもとに作成したものをさらに改訂したものであり、ポピュラー音楽の定義として極めて分かりやすい。ここでは、音楽が民俗音楽、芸術音楽、ポピュラー音楽の三つに分類されている。

表 2-3：増淵敏之によるポピュラー音楽の定義表

特徴	民俗音楽	芸術音楽	ポピュラー音楽
制作と発信	主に素人	主に玄人	主に玄人
大量配給	異例	異例	通例
主な保存と配給形式	口伝え	記譜	録音
当の音楽範疇が生じる社会の種類	遊牧か農耕	農耕か工業	工業
当の音楽の制作と配給のための20世紀の主な趣旨方式	貨幣経済とは無関係	公共出資	「自由」事業
理論と美学	特別	普通	特別
作者	不詳	作者あり	作者あり

(増淵敏之、2010:10 頁)

3 節 地域・文化・メディア研究の戦略概念再考

●〈文化のメディア（社会）学〉の視点について

1 節と 2 節ではポピュラー文化から民俗文化まで文化研究の方法や文化の  
カテゴリーについて整理してきた。本稿は、最初に述べたように文化研  
究の方法そのものに主眼をおいた研究ではなく、奄美の歌文化の研究に  
とって必要で役に立つ文化研究の方法を模索することにある。それゆえ、  
文化研究の理論を整理しつつ、論考内で個々に奄美の事象との対話を繰り  
返してきた。

奄美の文化研究をする場合にも、それを〈地域・文化・メディア〉の連  
環のなかで総合的に捉えたいというのが筆者の立ち位置である。地域のメ  
ディアについては、『奄美文化の近現代史』で不十分ながらもある程度俯  
瞰することができた。そこでは、〈地域・文化・メディア〉の連環を掲げ、  
〈地域のメディア学〉と〈文化のメディア学〉を提起した。

これまでの研究のなかで、筆者は、広義のメディアという概念を提起し



た。文化を媒介していく媒介者の活動自体をメディア（文化メディア）として位置づけたのである。それは、情報メディアつまり音楽メディアやマスメディア事業という意味での通常のメディア概念を不用意に拡張し、議論をあいまいにすることにもなる。しかし、他方でそうした広義のメディア概念を適用すれば、文化を媒介するというひろい意味でのメディア活動の担い手が〈文化媒介者〉であり、逆に文化活動の担い手としての〈文化媒介者〉自身がメディアであるということになってくる。そして、メディアを狭義の情報メディアに限定させずに、地域のなかで展開される文化活動の総体も含めた文化媒介活動の全域をメディアとして捉える可能性がひろがることになる。

こうした文化媒介的な活動を広義のメディアとして捉える視点から、『奄美文化の近現代史』では、奄美から始める〈地域のメディア学〉に加えて奄美から始める〈文化のメディア学〉を提起した。少し長いが、そこで提起した〈文化のメディア学〉について再録しておこう。

情報メディアはある意味では直接的な鳥語りである、それは狭義の地域メディアである。これに対して、奄美語りの担い手をより間接的で背景的なものにまで広げると、もっと大きな文化活動が地域の語り部の範囲にはいつてくる。そうした奄美における文化の継承・創生・発信は、〈地域と文化のメディア学〉の、まさに文化に相当する部分となる。…

…情報メディアの担い手だけではなく、こうした多様にひろがる文化の担い手に対しても、本書では〈文化媒介者〉という言葉をはめてきた。〈文化媒介者〉としての文化の継承・創生の活動は“広義の地域メディア”といえる。こうした広義の地域メディアが、互に関連して奄美の広義の文化装置・物語装置として作動していく。今日の奄美では、そうした〈文化媒介者〉も含めた地域メディア実践が奄

美アイデンティティの現代的な覚醒を生み出している。(『奄美文化の近現代史』：302 頁)

また、別の箇所では、地域のなかで蓄積されてきた〈文化的苗床〉とメディアとの連環を研究する学の必要性を提起した。

方向②では、ある地域に準拠した〈文化のメディア学〉として、メディアーションされるものとしての広義の文化の実践にも着目する必要を提示した。つまりメディアーションは、島語りの総体であり、「文化媒介」のエージェントでもある。逆にいえば、それは、文化媒介する装置という視点から、地域のメディアの範囲の拡張でもある。地域のメディアを、島語りの文化装置・物語装置＝文化を媒介する(メディアーション)装置であると定義しなおし、〈地域・文化・メディア〉を連環的なものとして捉え、文化が伝承されたり創生されたりするダイナミックな過程が盛り込まれるような研究拡張の方向ということである。(同上：311 頁)

そして文化研究にあたっては、5つの立ち位置を選択してきた。

- 1、担い手、事業者から描く。つまり、「だれによって」＝「文化媒介者」の視点。
- 2、事業者のミッションと事業企画から描く。「なぜ」、「どのように」。
- 3、島唄に特化させない。新民謡・奄美歌謡・奄美ポップス⇒奄美歌の全域を俯瞰する。
- 4、文化をメディアとして捉える。「文化メディア」概念の重要性。
- 5、特定の成功物語ではなく、多層的な展開に着目する。〈表出の螺旋〉の視点。

〈地域のメディア学〉では、従来の地域メディア学が、ケーブルテレビ、コミュニティFM、ローカル新聞など、業界別の地域メディア研究の先進事例紹介や地域メディアの類型図づくりに終始していることの臨界を指摘し、地域の自己語りの総体を捉える必要性を主張した。

そうした地域メディアの総体を視野に入れるための〈地域メディアの総過程〉理論や、メディアの情報発信＝地域語りの総体の機能的側面を「渦」として捉えるための〈表出の螺旋〉理論をモデル化した。そうした総過程や〈表出の螺旋〉の総体のモデル化作業を通じて、逆に従来のメディア概念そのものを人々の文化活動の全域へと拡張することを目指した。

筆者の次の課題は、奄美の豊かな文化のなかでも象徴的な存在ともいえる歌文化に焦点をあて、その歴史と今を文化社会学的に描くことにある。奄美の歌文化の起点をなす島唄についての研究の立ち位置は2点ある。

①. 島唄は、音楽産業を媒介にして継承・創生されてきた。

⇒ 〈メディア媒介的展開〉

②. 島唄は、意図的な島唄関係者の営みによって継承・創生されてきた。

⇒ 〈文化媒介者〉

これらは、〈地域・文化・メディア〉を連環して捉えるという発想を起点にして奄美でのフィールドワーク研究をつづけるなかで出会った説明フレームである。本節で改めて〈文化媒介者〉と〈メディア媒介的展開〉について整理しておこう。

## ● 〈文化媒介者〉の視点について

〈文化媒介者〉は、情報メディアだけをメディアとするのではなく、文化を担う事業者（事業体）を組み入れるという企画意図のもとで援用された概念である。情報メディアを主語にするのではなく、地域の文化を主語にする。そうすることで、〈地域・文化・メディア〉を連環させて捉えることができると考えたからである。

文化が、誰によって媒介され、伝承され、さらには創生されていくのか。そうした文化の伝承・創生といった媒介活動の営みを担う主体を、筆者らは〈文化媒介者（文化メディエーター）〉と名づけた（『奄美文化の近現代史』：35頁）。

この〈文化媒介者〉概念は、後述するように、語彙そのものはポピュラー音楽研究から示唆を得ている。ただ、筆者の〈文化媒介者〉は、情報メディア事業に加えて、その周辺、その土台としてひろがっている文化活動までを視野にいたれた概念である。単にアーティストと聴衆の間にある音楽産業関係者としての〈文化媒介者〉ということではない。その範囲は、音楽産業という生産者の一翼でもあり、裾野でもあり、広範囲な文化活動の担い手でもある。アーティストの周囲に存在する、アーティストの養成事業であったり、アーティストの聴衆の裾野を養成する事業であったり、アーティストの表現の場に関わる事業であったりする。

情報メディア事業であれば、音楽産業としてのレーベル、ライブハウス、音楽イベント事業者が入ってこよう。

さらに放送メディア事業、新聞メディア事業なども、そうした創作事業（例えば、歌の募集事業など）、大会ステージの企画者としてのイベント事業と深く関わっている。また、アーティストの作品を放送する。そうしたメディア事業の担い手も〈文化媒介者〉である。

このように、文化が伝承され創生されていく人々の実践のプロセス、つまり文化を媒介するプロセスをもっともひろい範囲で捉えようとするならば、その裾野は広い。奄美のうた文化に焦点を当てて考えれば、奄美島唄の教室だったり、学校での伝統芸能の伝承活動だったり、島唄に限らず奄美歌謡の教室だったり、公民館の歌文化の講座だったりする。そうした文化実践もまた文化を媒介するメディア事業である。

〈文化媒介者〉という視点は、歌文化だけにあてはまる概念ではなく地

域の文化実践のひろい領域で可能である。例えば、大島紬などの現代的な展開としての奄美のクラフトやさらに夜光貝などの特産品を使ったクラフトづくり。そして、シマジュリと言われる奄美の郷土料理にもあてはまる。手工芸品（クラフト）も食も、すでに生活世界の中でだけあるのではなく、むしろ、外に向けて発信される意図的な実践・事業の中で営まれている。文化の実践がメディア表現化されてきている。つまり、クラフトや食の文化も生活世界内の文化から、〈メディア媒介的展開〉にもとづく文化へと転換してきているのである。

すでに述べたように、筆者はこうした文化活動を、前著『奄美文化の近現代史』で〈表出の螺旋〉の多層性の一つとして位置づけてきた。〈表出の螺旋〉は、自らの地域を語るメディアの総体を四つの位相のプロセスという視点から捉えた理論である。

表出の螺旋第1位相：島の情報メディア群の渦

表出の螺旋第2位相：島の文化表現活動の渦

表出の螺旋第3位相：マス・メディアによる島語りの渦

表出の螺旋第4位相：奄美ファンやウェブを舞台にした広大な島語りの渦

こうした四つの位相を視野に据えたのは、地域の文化を表現したり、創生していくエージェントを、情報メディアやさらには個人の成功物語に還元しないためである。第2位相として「島の文化表現活動の渦」を取り入れることで、〈文化媒介者〉の裾野を拡張しようとしてきた。文化の伝承・創生のある成功の事例があるとすれば、それは、一人の人の成功物語というよりも、その成功物語の裾野にある〈社会的想像力と文化活動の総体〉の帰結として理解することができる

さらには、文化の生産と消費は、地産地消の枠内にあるだけではなく、地域外とのネットワークやつながりのなかでなりたつ。それが、第3、第4位相であった。

繰り返すが、〈文化媒介者〉という概念をことさら持ち出したのは、現代の文化が生活世界のなかで自然に伝承していくわけではないからだ。複

製メディア技術は、文化の伝承・創生のあり方を大きく変えてきた。また、都市化・過疎化は、生活世界の中での伝承を困難なものにしてきた。意図して、誰かが、ミッションをもって伝承・創生活動をする必要がでてきたのである。文化は事業・産業・制度化され、そして生産される。民俗文化も同様である。

### ●〈文化媒介者〉の先行研究：キース・ニーガスの媒介概念

〈文化媒介者〉という視点は、先行研究がある。ひとつの起源は、すでに1節の生明の研究を紹介するなかで紹介したポピュラー音楽研究におけるメディエーション概念である。

キース・ニーガスや東谷護は、音楽文化がグローバルに、あるいはグローバルに拡散していく諸相について「メディエーション（つながり）」に着目する必要を提起する。それらは生産と消費（者）をつなぐものやことを「メディエーション」というカテゴリーでとらえようとする。

前章ではレコード産業関係者の活動について、彼らを生産と消費のあいだや企業と消費者のあいだ、あるいはアーティストと聴衆のあいだに入る文化仲介者とみなすことで議論した。このような仲介行為としてみた場合の媒介とは、ポピュラー音楽が生産され、配給され、消費されるとに介入するあらゆる人々の実践を示す。(Keith Nigus、1996=2004:112 頁)

ニーガス自身が指摘しているように、この概念はもともとピエール・ブルデューの文化仲介者を語源として、それをレコード産業関係者に援用した概念である。

このような見地から私は、「発案や表現に関する職業」に関与したり「象徴商品やサービスの提供」に従事する労働者を類型化したピエール・ブルデューの用語から引いた、「文化仲介者」としてのレコード産業関係者に注目した。（同上：103 頁）

文化資本や卓越化などの概念を用いて文化と階層の不可分の関連を研究したフランスの社会学者ピエール・ブルデューは、文化的な専門的職業集団や、人びとの文化の生産と消費をつないだり、文化的な上昇移動の推進役となる層を文化仲介者という語彙でカテゴリー化した。最近のブルデュー研究のなかでは、この概念は、文化の専門家、高学歴専門職＝幹部階級やサービス階級などの働きを表す語彙として使われている。

別の論者は、中産階級を動態的な「チェンジ・メーカー」、すなわち社会変動の主要な主体だと論じている。…またマイク・フェザーストーンは、彼らが文化的仲介者として上昇移動の役割を担っていることを強調している。（Tony Bennett etc ed. (2009), *Culture, Class, Distinction*, = (2017) 磯直樹他訳、『文化・階級・卓越化』：332 頁）

こうした最近のブルデュー研究のなかでも、文化仲介者はどちらかといえば文化消費の中核的な担い手という位置づけである。その点では、ポピュラー音楽産業関係の従事者という文化生産に関わる人々という意味で使っているニーガスの文化媒介者の定義は、ある意味では語彙は一緒でも、内容的には独自の定義、あるいは文化生産論的な定義であるといえよう。

ニーガスは、「文化の生産」の二語を入れ替えて「生産の文化」に着目する。そして、レコード産業関係者（音楽産業のスタッフ、レコード会社のスタッフ、レコード産業のスタッフといった語彙を使っている）の活動

を、〈文化媒介者〉として捉えている。それは、「生産と消費のあいだや企業と消費者のあいだ、あるいはアーティストと聴衆の間に入る文化仲介者」であり、マスメディア研究で使われるゲートキーパーというメタファーと一致すると述べる。ただ、彼らが積極的な役割を果たす過程では、一方向的に情報を流す門番としてではなく、「入り組んだ相互作用と媒介実践」がみられることを指摘する。

ニーガスは、媒介には、三つの独特の意味内容があるという。

- ①「仲介行為としての媒介」＝複数の事象のあいだに入る、あるいはそれらを仲介するという意味
- ②「伝達としての媒介」＝なにかを伝達する手段という意味
- ③「社会関係による媒介」＝すべての物質、とくに芸術作品は、社会関係によって媒介されているといった意味

「仲介行為としての媒介」は、ポピュラー音楽が生産され、配給され、消費されるときに介入するあらゆる人々の実践である。「伝達としての媒介」は、ポピュラー音楽のサウンドや言葉やイメージの配給の際に、メディア技術がどう使われるかである。

「社会関係による媒介」は、少し複雑であると同時にニーガスの主張の真骨頂をなしている。ニーガスは、ポピュラー音楽を単なる社会階級の「反映」とするのではなく、ひろい意味での社会関係との関係に媒介されるものとしてとらえる。

社会階級は文化形態の媒介プロセスに著しい影響を与えるが、その一方で、人種や社会的性差、性的嗜好、民族性の社会関係はさらに複雑にポピュラー音楽の創作や受容を媒介する。…のような点から、私は媒介という概念を、ポピュラー音楽の生産と消費のあいだに入ったり、そのあいだにまたがる一連のプロセス、移動、関係、権力闘争について考える際の手がかりとして提示してゆきたい。(Keith Nigus、1996=2004: 115 頁)



「社会関係による媒介」は、ニーガス自身が認めているように「仲介行為としての媒介」や「伝達としての媒介」の意味のなかに含まれている。それをより社会的・社会関係に焦点をあてて定義したものといえよう。

日本を代表するポピュラー音楽研究者の一人である東谷護は、『拡散する音楽文化をどう捉えるか』（2008）の冒頭で、生産と消費（者）をつなぐ「メディエーション」に焦点を当てる重要性を指摘する。東谷は、まずポピュラー音楽を、「ポピュラー音楽とは主に二〇世紀以降、すなわち複製技術の発展によって対利用配給が可能であり商品化された音楽である」と定義したうえで、ニーガスのメディエーション概念を援用することで、従来のマス・メディアだけでなくブログやソーシャルネットワークなども含めた拡散する諸相（音楽文化の流動化）を包括的に捉えることができるとしている。（東谷護、2008、ii 頁）

東谷の編集した同書の3章「現代社会における音楽産業と消費者としての聴衆」を執筆した阿部勘一は、ニーガスの「文化の仲介者」の概念を援用して、デジタル時代における音楽産業の危機について論じている。

ニーガスの「媒介モデル」に依拠すると、音楽産業に従事している人々も聴衆という立場を多分に含んでいることになろう。逆に、現代の「自己実現の欲求」を満たそうとする一般の聴衆も、音楽を生産する側に転換する可能性を含んでいる。「媒介モデル」が、音楽における生産者と消費者の垣根を低くし、双方が「文化の仲介者」としての役割を果たしているという意味を包含しているとすれば、現代の音楽産業の役割というのは、一体どこにあるのだろうか。（阿部勘一、2008：71 頁）

阿部の議論は、デジタル時代には音楽生産者と聴衆との境界が流動的になってきていること、消費者である聴衆が送り手になることの可能性の指

摘でもあるが、その場合でも「文化の仲介者」という語彙の使い方でもわかるように、基本的には「文化仲介者」は音楽を生産し聴衆に伝えていくという含意でとらえられている。

ポピュラー音楽研究の高橋美樹も、ニーガスの媒介概念を援用して〈媒介者〉の語を使用している。高橋が目にしたのは、ニーガスの定義のなかでも、「仲介行為としての媒介」の定義である。高橋は沖縄音楽レコードにおける媒介者の役割に注目して、沖縄音楽レコード会社の創業者である普久原朝喜や、東京のレコード会社を沖縄音楽レコード製作に際しての現地の媒介者であった民俗学者の喜舎場永珣の活躍に関する詳細な研究をしている。〈媒介者〉は、ジャンル、レパートリー、様式、音楽家の選択と編成に決定的な役割を果たすようなキーパーソンとして位置づけられている。高橋は自身の媒介者概念について次のように定義する。

本稿でいう〈媒介者〉とは録音メディアを介したポピュラー音楽の生産過程で、複数の事象を媒介しながら自己実現を果たす文化的な人物、と定義したい。…〈媒介者〉たる人物は、レコード産業における制作活動、宣伝活動、販売活動など生産過程の中核として、選曲、歌手、演奏家、宣伝方法や販売方法の決定に多大な影響を与える。(高橋美樹、2006:59 頁)

高橋は、丸福レコードの設立者である普久原朝喜のような直接的な音楽産業従事者だけではなく、そうした音楽産業を媒介した民俗学者喜舎場永珣をも〈媒介者〉として視野に入れていることに注目しておきたい。高橋は具体的には、八重山民謡の保存・普及を志した喜舎場永珣の例をひきながら、彼が八重山民謡のメジャー企業における録音メディア化を媒介し、それが沖縄本島・宮古諸島、八重山諸島において音楽が変容・発展する契機となったことを検証している。

このように、ニーガス・東谷・高橋らの〈媒介者〉概念は、音楽レコード産業のような情報メディア事業やそれに影響を与えている人（例えば民俗学者）に限定されている。いわば、音楽コンテンツ産業＝情報メディア事業の範囲にとどまっている。言い方を換えれば、一種の文化産業論・文化生産論的な定義ということになる。文化をコンテンツではなく、産業実践として営まれていく事業プロセス＝メディエーションとして捉える視点と理解することができよう。

筆者は、〈文化媒介者〉という視点は、メディアを「人」や人の営みとしての「事業」として捉えていく視点であると考えられている。音楽産業のような文化産業からひろく文化活動までを視野にいれたうえで、意欲を持って文化の継承め創生に関わる人びとや組織・事業（アクター）がその範囲である。こうした発想の起点には、メディアを情報メディア事業として狭義にかつ固形的なものとして捉えるのではなく、文化創生の渦をなしていくようなメディエーション過程、つまり展開の渦＝媒介の拡散のプロセス＝ベクトル運動として動的にとらえたいという狙いがある。このメディエーションという文化の継承・創生の渦を担う人と事業が〈文化媒介者〉という概念の含意となる。〈文化媒介者〉という視点をもつことで、狭義のマスコミ業界関係者とは異なる、地域のなかで文化活動者として活躍するひろい意味でのメディアの担い手群像が浮かびあがる。

〈文化媒介者〉は、最初に明確な輪郭があるというよりも、地域のメディア学の構築を試みるなかで、その裾野が発見されていく性質のものかもしれない。

本稿では、奄美に関わる文化の伝承と創生という範囲で、使命感をもってそれを担う人や事業を〈文化媒介者〉としてとらえた。

表 3-2：文化仲介者概念の比較

	媒介元 (創造者)	⇒	仲介者 (媒介者)	⇒	媒介対象 (享受者)
ブルデュー	芸術制作者	⇒	象徴商品やサービスの提供に従事する労働者（文化資本高・経済資本低）	⇒	支配階級 中間階級 庶民階級
文化生産論一般	アーティスト	⇒	音楽産業従業員（選別・ゲートキーパー・検閲）	⇒	ユーザー 聴衆
キース・ニーガス	アーティスト	⇒	レコード産業関係者 レコード会社スタッフ	⇒	聴衆
佐藤郁哉	芸術家	⇒	画廊主・劇場主 評論家	⇒	作品の買い手 聴衆、観客
生明俊雄	アーティスト	⇒	A&R、プロデューサー、アーティスト	⇒	聴衆
奄美島唄界	島唄	⇒	地方レーベル 唄者・歌手 島唄教室主宰者 島唄楽譜考案者 イベント主宰者	⇒	聴衆 受講生徒 島唄ファン

それでは、単なる趣味の習いごとサークルを主宰する人びとは〈文化媒介者〉なのであろうか。たんなる趣味的な習いごとの教室が〈文化媒介者〉かどうかは難しい問いで残る。人びとの文化活動の領域は、地域伝承の活動や、地域にこだわる活動には限らないからである。文化の伝播は、地域を越えて、ポピュラー文化として移入される。

たとえば、現在日本中に普及しつつあるフラダンスブームがある。沖縄でも奄美でも、フラダンスが席巻している。祭りやイベントでは必ずといってよいほど、フラダンスが披露される。奄美ではフラダンスに加えて、ベリーダンスサークルもある。あるいは、よさこい踊りにもそうしたことがいえる。こうした土着とは相容れない大衆文化、娯楽文化も、地域の文化変容の姿である。地域のなかで一定の継続をもって定着していく限り、そ

れもまた〈文化媒介者〉の範域に含まれる活動として理解されるべきなのかもしれない。

### ●類似概念：白水繁彦の文化変容と変容エージェント論

文化は固形物として継承されるのではなく変容しつづけ、創生される。文化の伝承・創生は、言い方を換えれば文化変容ということでもある。その文化変容の担い手として〈文化媒介者〉という戦略概念を提起したのだが、類似の概念に、文化変容とその担い手としての変容エージェントを著目した白水繁彦の優れた先行研究がある。普及イノベーション理論である。白水が、長くハワイの日系移民社会や文化の研究を続けるなかで、こうした戦略的な理論・概念を彫琢してきたことにも注目したい。

変容エージェント（transformative agent）とは、普及促進者の一種で、ある社会体系の文化変容を促進する活動家や活動組織をいう。（白水繁彦，2011：132 頁）

変容エージェントとは社会体系の文化変容に関わるフォーマル，インフォーマルなアクターである。かれらはキャンペーンなどをおして意図的にコミュニティの文化の変容をはかることもあるが、日々のルーティーンな活動をおして文化の変容に手を貸す場合もある。（同：151 頁）

変容エージェントとはエスニック文化に限らず、地域文化の変容などにもかかわる、より広い概念である。文化変容（cultural transformation）とは、ある集団や地域社会の人びとの価値観や行動様式が変化することである。したがって変容エージェントとは文化変容を引き起こす主体である。一般に公的組織の役員たち，メディアの人間，そしてコミュニティの成員の中の活動家たちがその具体例である。（同：155 頁）

白水の議論は、コミュニケーション論の大家である E.M. ロジャーズのイノベーションの普及過程モデルを下地にしている。白水の著作では、普及促進者概念のケーススタディとして、日本におけるフラの普及やハワイ沖縄系コミュニケーションの活性化などが取り上げられている。ロジャーズがチェンジ・エージェントと呼んだ概念を普及促進者と呼び直し、さらに変容エージェントと名づけたのである。

普及過程で重要な役割を果たす個人や団体に普及促進者がある。  
 …普及促進者とは、普及機関の意向にそって潜在的採用者のイノベーション決定過程に影響をあたえることを職業とする人もしくはそれに準じる人である。(同：108 頁)

機関から派遣された職業としてのエージェントだけではなく、「それに準じる人」という形で幅を拡げているところが白水のオリジナリティでもあり、これは、筆者の〈文化媒介者〉の多層性や文化活動の裾野という視点とも重なり合う。

また、白水は、州や国の国境を越えて相手や自分のコミュニティの文化変容を促す人を「架橋的変容エージェント」と名づけている。白水は、文化変容とは、「人びとの価値観や行動様式が変化する」ことであり、変容エージェントがそうした新しい文化を創出していくと位置づける。とりわけエスニック・コミュニティでは、そうした文化変容は、アイデンティティのポリティクス、つまりローカルアイデンティティの覚醒や創生にかかわっていくエージェントということになるという。

ただ白水の変容エージェント論は、ロジャーズの「普及イノベーション」論を理論的背景としていることもあり、社会変容を目的論的な展開過程として跡づけている側面が強いようにもみえる。社会の変容シーンには、多くの目的をもった変容エージェント（〈文化媒介者〉）がいる。多くのエー

ジェントの活躍は目的意識に基づいている。しかし、社会変容は、多様な方向の目的と、多様なエージェントのせめぎあいの場としてあり、その変容プロセスは螺旋的である。また変容自体が偶然の結果・意図せざる結果であったりもする。予言の自己成就的な変容もある。その意味では、変容は単線的な展開をとげるわけではない。理想的なエージェント探しではなく、「理想的でない」エージェントも含めた多層なひろがりを含み込むような螺旋的なプロセスの構造を描くような、開かれた視野を維持する必要がある。

### ●〈文化媒介者〉の輪郭

以上〈文化媒介者〉について、関連する先行研究や類似概念も含めて説明してきた。整理すれば〈文化媒介者〉とは、次のような輪郭をもつ説明概念として描くことができる。

- ・メディアとは、文化を媒介していくメディエーターである〈文化媒介者〉による情報伝播の媒介実践プロセスである。
- ・〈文化媒介者〉は、担い手としての個人あるいは組織エージェントやプロジェクトである。
- ・媒介実践（メディエーション）とは、「伝承・創生」の現代的なプロセスである。
- ・現代における文化伝承は、農村型社会におけるそれとは異なり、文化媒介者による意識的・意図的な伝承であり、創生＝新しい文化の発信と不可分なたちで実践される。
- ・〈文化媒介者〉は、民俗学がこれまで研究してきた文化伝承や伝承母体の議論に新しい視点を提供するものであると考えられる。
- ・ある使命をもって文化の伝承・創生に関わるエージェントが、〈文化媒介者〉である。
- ・地域メディアを文化活動にまで拡張する場合には、〈文化媒介者〉の全ての実践も地域メディアに含まれる。しかし、地域の情報メディアの全

てが、良質な〈文化媒介者〉と言えるか否かは難しい。ミッションをもって、文化の伝承・創生に関わる実践に携わっているか否かが一つの指標となるだろう。地域の放送メディアや印刷メディアの全てが、優れた〈文化媒介者〉であるか否かは、その事業に対する使命感や実践内容次第だといえる。

〈文化媒介者〉は、絶対的や条件をもつ固形概念ではない。誰が誰を判断するかで異なってくる。前述したように、ミッションと事業性が一つの指標になるだろう。ミッションや事業性は、社会的な意味をもつからである。個人的な活動、つまり私的な趣味で奄美の情報コンテンツをSNSや動画配信に掲載することも文化活動ではあろう。個人の趣味も視聴者が増えれば社会的や影響力や事業となる。私的な趣味を人に教えることも可能である。

ただ、奄美島唄の伝承者達の語りから共通して浮かびあがってくるのは、自分の私的な芸事であっても、それが奄美の文化であり、それを「伝えることをやらなければ」という強い使命感である。また、奄美の優れたメディア事業者たちも、それぞれのライフストーリーのなかで、自分の私的な人生のなかである生きる事業への意味を見出して、それが奄美のためになるメディア事業として発展させてきている。

こうした共通の語りに出会う時、ミッションや事業意欲の域に達した〈文化媒介者〉と私的趣味の表現者とのあいだに一線があるように思われる。しかし何度も繰り返すが、その境界はあいまいで流動的である。むしろ文化活動のひろい裾野があり、そのなかからミッションを持ち継続的な社会的影響力をもつ事業を営む担い手が〈文化媒介者〉と呼べるのではないだろうか。

人は、最初から〈文化媒介者〉たろうとしてそうした文化媒介的活動をするわけでもない。あるいは、最初からミッションを掲げた場合でも、その背後には個人史のなかでの動機付けが存在している。人はそれぞれのラ



イフストーリーの営みのなかで、ある転機があり、試行錯誤しながら〈文化媒介者〉として構築されていく。

### ●文化の〈メディア媒介的展開〉

筆者が提起してきた〈文化のメディア学〉は、民俗文化から現代文化まで文化の伝承・創生がメディアと深く関わる。文化生産論的なフレームからすれば、文化産業、文化生産の組織・文化生産の事業と深く関わるということである。そうした産業化・事業化の内実が、〈メディア媒介的展開〉であることはすでに指摘した。

奄美の島唄が一つの好例となる。民俗文化としての島唄は、奄美における音楽産業・音楽事業の生成・発展と軌を一にしながら継承・創生されてきた。具体的には、その継承・創生過程は、地方レーベル、新聞社、そしてナショナルレベルの放送メディアさえも含んだメディア産業との関わりのなかで営まれてきたのである。とりわけ、①レコード化、②大会化、③楽譜化、④教室化、⑤組織化の5点を挙げておきたい。

いまでは県の文化材となってきた島唄が、集落の生活世界のなかでの自然な営みを超えて、大会、レコード化・CD化、楽譜出版、さらには育成事業（習い事化）など、島の人びとの使命感に満ちた自覚的な営みを通じて継承・創生されてきたという点にある。集落の生活世界の中の余興歌・個人歌であったアシビウタ（遊び歌）は、今日では、奄美の音楽事業・音楽産業の一翼を形成し奄美の重要な観光資源となっている。（『奄美文化の近現代史』：232頁）

奄美の島唄も大会によってコンクール島唄に変遷してきたことはすでに奄美島唄研究の第1人者の小川学夫氏などによって指摘されてきた。研究者だけではなく、奄美島唄に造詣の深い島の普通の人々の口からも、そう

した語りは頻繁に登場してくる。「なつかしゃ」島唄から、ステージ上から聞こえてくる高音でスローで、情感を大げさにデフォルメして表現しようとしているような「わけのわからない」(昔ながらの島唄にこだわった指導をする教室主宰者の言葉) 島唄への変遷である。

奄美島唄の第一人者と言われた築地俊造にまつわる有名なエピソードが二つある。

民放の民謡大賞を受賞し、文字通り日本一の称号を手に入れた築地が、テレビマイクの前で、「私の日本一になったけれど、島に帰れば私よりもうまい人がいっぱいいる」と言ったという。また、ある集落で島唄を披露した後に、その場にいた老婦人から「今度は島唄を聴きたい」と言われたエピソードである。民放の民謡大賞をとり、文字通り日本一の島者の島唄が彼女には島唄ではなかった。それは集落＝シマのうたではないという意味で、島唄ではなかったのである。

また、百年に一度の唄者といわれる武下和平のレコードをすり切れるほどに聴いたという島唄伝承の〈文化媒介者〉もいる。

築地俊三の後に日本民謡大賞で日本一に輝いた当原ミツヨは、大島紬の機を織る時に締め切った部屋で上村藤枝のカセットを大音量で繰り返し聴いていたと知己の住民たちが語る(取材：笠利地区「用」集落での高齢者取材より、2017.9.8)

2017年度の奄美民謡大賞に輝いたのは若い大学生の平田まりのだが、その平田を育て、現在の奄美民謡協会の代表を務める祖母の松山美枝子氏も、上村藤枝のレコードを聴いた衝撃が島唄への本格的な習得の転機となったことを自ら語ってくれた(取材：2017.9.13)。

このように奄美島唄の唄者は、生まれながらに唄者になるわけではない。確かに血縁の近親者に唄のうまい縁者がいることは多い。唄は「血だから」とまことしやかに語られる。しかし、それはいわば一種の文化環境を示唆した語りである。

唄者の取材のなかでは、父親が唄者だったり、母親が島唄好きであった

り、祖父母が島唄が得意だったという話がしばしば聞かれる。それらは、音の記憶としてのメモリースケープとなって本人たちのなかに蓄積しているのかもしれない。しかしメディア学の視点から重要なのは、基盤に文化環境がありそれが音のメモリースケープとして蓄積していたとしても、それがどこかで偶発的に発火して本格的に島唄の習得や伝承への関心に転換する“転機”には複製メディア化された島唄との出会いがあるということである。

もちろん島唄はレコードやCD だけから習得するわけではない。特定の師匠がいたり、さらに複数の師匠や島唄を唄い合う「場」を通じて唄者として磨かれてくる場合も少なくない。

〈メディア媒介的展開〉という視点の背後には、今日、地域で伝承されてきた文化は、そのままの形では伝承していかないという認識が横たわっている。メディアという概念を狭く複製メディア・情報メディアと捉えて、そのコンテンツやイベントを生成する事業＝文化産業による媒介があつて文化が伝承・創生される語ることもできる。また、メディアの領域をひろくとらえて、伝承・創生という人為的な意図と実践＝文化活動が介在されることとして捉えることもできよう。さらにその裾野には、人々の自己充足的な文化活動・娯楽活動の幅広い活動がひろがっている。

そのどちらに重きを置くかはともかく、生活世界のありようが農村型社会から都市型社会へと変容してきた以上、地域の文化は人為的な形で伝承・形成される。その意味では、文化は、自生的でナチュラルなものとしてあるのではなく、構築されたもの・擬制的なものとしてある。極論してしまえば、都市型社会における文化は、すべて構成されたメディア文化だと言い切ってしまうこともできなくもない。

## おわりに

### ●文化生産論との対話、そしてより広義の文化の螺旋的生成論へ

1 節で紹介した文化産業論、文化生産論は、〈文化のメディア学〉の実践としての奄美の歌文化の研究にとっても極めて示唆的である。具体的には、以下のような示唆をあげることができる。

- ・「界」論の示唆：ベッカーらによって提起されたアート・ワールド＝芸術界は、奄美でも島唄界、新民謡界、奄美歌謡界、ポピュラー音楽界とかたちで音楽業界人らの人ネットワークをカテゴリー化することができる。それは単なる仲間や仲良しの界ではなく、切磋琢磨し、競合し、島内では「派閥」などと揶揄されながら、全体の文化の社会過程＝うねりを生み出している。
- ・文化生産論の示唆：文化は産業として生産される。例えば奄美島唄も、島内で創業された音楽産業との連携の中で生成・発展してきた。それらは、地方レーベルではあるが、音楽産業というには、あまりに個人的な事業かもしれない。しかし、そうした地方レーベルがあることで、島唄は、個人的な楽しみの世界から、レコードや音楽イベントを媒介した伝播へと発展してきた。また全日本の大会に積極的に進出することで、中央メディアに認められ、これが島内での島唄の文化地位の向上に貢献してきた。筆者が〈メディア媒介的展開〉という概念で捉えてきた社会過程である。
- ・文化仲介者論の示唆：キース・ニーガスが、ブルデューの語彙を転じて使った〈文化媒介者〉の概念も有効な視点である。ただ、ニーガスはアーティストと聴衆を媒介する音楽産業関係者として捉えている。奄美のような小さなスケールの歌の「界」の場合には、アーティストである唄者自身も、自ら島唄の伝播者として他者を指導し育成する〈文化媒介者〉でもあることが多い。また、島唄にはプロがいない。その点では、音楽産業・メディア産業の関係者には、他に生業をもちながら島唄に関わる

人びとの文化活動なども加えて考えねばならない。

こうした文化生産論の示唆を考えると、筆者がフィールドワークのなかで紡ぎ出してきた〈文化のメディア学〉〈文化媒介者〉〈メディア媒介的展開〉などの説明フレームは、文化研究の理論としては文化産業論、文化生産論のフレームにある程度収斂されるのかもしれない。ただ、その場合にも、東京・メジャーに準拠した文化産業論からではなく、地方における文化の生成・発展を、産業であり産業を超えたひろがりをもつ社会過程のなかで考える必要がある。この点では、増淵敏之の地理学的アプローチの示唆は、貴重である。

奄美に準拠しつつ論点をより一般化すれば、地方の文化を考える場合には、以下の四つの側面を射程に入れる必要があるように思われる。文化への機制の4要素ということでもある。これら機制は、大都市のメジャー音楽産業にだけ焦点をあてる研究からは出てこない視点である。

- a. 民俗文化をも射程に入れる。
- b. 地域・地方という視野を入れる。
- c. 文化活動の裾野を射程に入れる。
- d. 文化のダイナミックな螺旋的生成・発展のプロセスを射程に入れる。

表 L-1：文化研究の対象比較

研究対象	メジャー産業	地方産業	民俗文化	ポピュラー文化
文化生産論	○			○
生みの音楽産業論	○			○
増淵の音楽産業論		○		○
奄美の歌文化論		○	○	○

a や b の視点は、民俗文化としての島唄を奄美固有の文化としてその原像（いわば島唄の源流）を探していくことの重要性を意味しているのではない。筆者が〈メディア媒介的展開〉などの概念を通じてこれまで強調してきたのは、歌に焦点を当ててみた場合、地域のひろい範囲での文化、つまり民俗文化から大衆文化までが、文化コンテンツやそのコンテンツの可視化としてのメディア化・商品化という回路と深く結びついて展開されてきたという点だ。それは、極めて現代的な継承と創生のプロセスである。民俗文化も大衆文化も、今日ではある意味ではメディア文化という形でメディア化されてのみ存在する。そしてそこでは地域の文化産業、その一つとしての音楽産業の力が重要となる。

近代メディアが導入される以前は、こうした産業化や〈メディア媒介的展開〉という変容は深く意識されなかった。しかし、電氣的複製メディアや印刷メディアが導入された近代化以降は、文化はメディア（メディア産業やその成果としてのメディアコンテンツ）との相互作用のなかで伝承され創生されてきた。創生というのは、新しいフォーマットでの文化が生まれてきたということである。

これは、歌文化だけではなく、食文化、クラフト製品文化（たとえば大島紬）、環境文化などにも敷衍して適用できるかもしれない。環境としての植樹景観さえもが南国リゾート用に作り替えられてきた美ら海水族館に向かう沖縄の 58 号線沿い、そして奄美空港から名瀬にいたる 58 号線の海岸通りなどはその好例であろう。それま紛れもなく、奄美イメージを構築し、奄美の現代的な価値さえも構築している。ここまで極端でなくても、ヒカゲヘゴという巨大シダ類が生い茂る奄美の原生林やアマミノクロウサギも、そして日本のゴージャンとして高く評価されている画家田中一村も、確かに奄美の文化資源・文化基盤として価値があるが、それが価値あるものとして浮上するのは、写真や映像というメディア（メディア産業・メディア事業によるメディアコンテンツ化）という回路を経てからである。価値は、社会的に構築されるものだからだ（『奄美文化の近現代史』3

章)。

このように考えれば、地域と文化とメディアの関係をより構造化して理解するために、地域文化を、いったん文化的コンテンツやコンテンツと深く関わっている文化活動の形として限定してもよいのかもしれない。そして繰り返すが文化活動は、多くの場合には、メディアを媒介にして何らかのかたちで文化的コンテンツづくりに関連してくる。

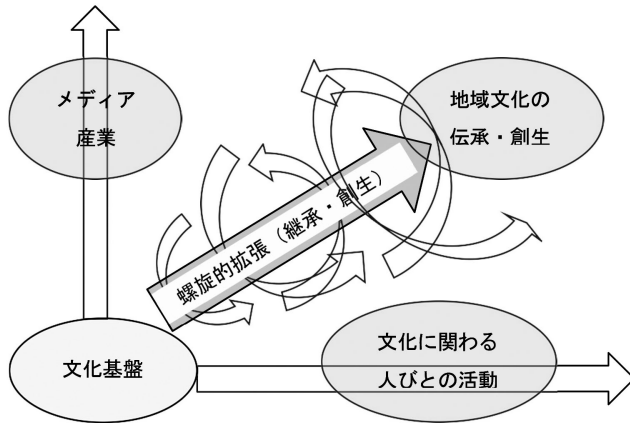
民俗文化の一つとしての芸能を例にとれば、その研究は芸能というコンテンツの収集という形をとる。この民俗芸能は、今日では、ステージやメディア媒介物を通じて可視化され、人々に受け入れられ、評価される。このように民俗文化もまたメディア文化となっているのだ。

例えば、後に述べるように奄美島唄の場合なら、楽譜冊子づくり、レコード・CD化、映像化、ステージ化といった文化の可視化やパブリッシングと深くかかわってくる。

民俗文化という文化基盤を伝承する教室もまた、そうしたコンテンツを元にして展開されている。というよりも、そうした教室の少なからぬ指導者もまたメディアコンテンツに準拠して〈文化媒介者〉として自らを構築してきているのである。

また文化基盤は、集落（シマ）の文化であり、共同的機制ということでもある。すでに中野収の議論などで、文化の古層・基盤の重要性については触れた。地方の文化では、この文化基盤・文化的苗床があることが、独特の文化のジャンルをつくっている。そうした〈表出の螺旋〉を図式化したのが、図L-1である。

図 L-1：文化の生成と発展のため〈表出の螺旋〉モデル



これらは、奄美に準拠しながら考えられた図ではあるが、改めて奄美の歌文化を対象に、こうした〈文化媒介者〉〈メディア媒介的展開〉〈表出の螺旋〉をより具体的に描いていくことが筆者の次の作業である。

地域の文化は、文化産業をとりまくひろい人々の文化活動の裾野、さらには、歴史的な文化基盤（筆者は、T・パーソンズの歴史概念である「文化的苗床」の語彙を援用してきた。）がある。前者は、文化生産論の「界（社会的世界）」論と重なる。〈表出の螺旋〉は、狭いメディア産業論を超えて文化がそうしたひろい「界」を形成し発展していく説明モデルである。

すでに繰り返し指摘してきたように、この図では民俗文化としての文化基盤とメディア産業とを連環させて配置している。同時に、産業に加えて人びとの文化活動をもう一つの動力として設定した。文化は、特定の音楽企業にだけ依存して生成・発展するわけではないからだ。奄美の歌の「界」を考えるなら、メディア産業から人びとの文化活動にわたる範囲で成立する。

図 L-1 で起点にすえた文化基盤は、奄美という固有の地域に焦点を当てることで浮かびあがってきた機制因子である。島唄という民俗文化＝文



化基盤と音楽コンテンツ産業という要素は連動している。従来の音楽産業論なら、大都市（日本なら東京）のメジャーの音楽産業内の分析で済むであろう。しかし、奄美の歌文化の源流に位置する島唄は、民俗文化である。どうしても、民俗文化からポピュラー文化に至る回路を説明する必要がある。

そして2節で民俗学や民俗音楽学の知見を紹介したのは、日本では民俗文化からポピュラー文化までを視野に入れた研究が極めて少ないからである。それは、地理的な空間・地域・地方に焦点をあてる研究が少ないということでもある。地域には、基層に民俗文化がある。その民俗文化とポピュラー文化研究は切り離されてきた。民俗文化からポピュラー文化までをとりあえず視野に入れて、その連続や断絶も含めて考える研究があつていい。だが、ひとつの地域のなかで民俗芸能からポピュラー文化までを視野に入れた研究は皆無に近い。

繰り返して指摘すれば、中野収は、文化研究が社会学の正面の研究として位置づけられていない時代に、当時最先端であったメディア文化の記述的研究に孤軍奮闘しながら、その一方で「表層的な文化変容が、他方で伝統・不易・深層・基層・古層といった部分（これを、民俗文化や風土と言ひ換えてもよいのかもしれない）」を伴っていることをすでに指摘していた。その後の日本のポピュラー文化研究は、この中野の鋭い指摘を誰も正面から受け止めないでやってきたと言ったら言い過ぎだろうか。

筆者は、前書『奄美文化の近現代史』ではこの民俗文化からポピュラー文化をつなぐ回路として、〈文化媒介者〉と〈メディア媒介的展開〉という二つのキー概念を提起してきた。それらを、歌文化だけに限らない地域のメディアの全域に適用可能な概念としてすえた。地域のメディアを地域の文化・地域のアイデンティティを醸成する装置＝文化装置や物語装置として捉え、その担い手（単に個人というだけではなく、事業自体も含めて）を〈文化媒介者〉として捉えたのである。

文化活動のひろがりや〈表出の螺旋〉という視点を取り入れたのは、音

楽文化の生成・発展は、狭義の地方レーベルというだけではなく、よりひろい意味での音楽事業の渦として理解しておく必要があるからである。新聞社による島唄大会の開催。新聞社による新民謡の歌詞募集や大会、島唄・文化関係者による歌詞集の編纂、島唄関係者による楽譜の考案と出版。そうした〈メディア媒介的展開〉があり、またその中心的担い手という〈文化媒介者〉の使命感をもった活動がある。まさに、奄美における歌という「社会的世界」の社会過程を通じて、島唄も、新民謡も、奄美歌謡も、奄美のポピュラー音楽も継承・創生されてきたのである。

そしてこうした文化の継承・創生の過程＝文化生産の社会的過程は、単なる産業化の過程というよりも、広義の文化の螺旋的表出という社会的構成過程として理解したほうがよい。〈表出の螺旋〉や〈社会的想像力と文化活動の総体〉などの視点を導入したのも、その社会的構成過程を特定の人の成功物語に収斂させるのではなく、できるだけ広義のダイナミックで生成的な社会過程として捉えたかったからである。

以上、奄美の歌文化を社会学的な研究にしていく説明フレームの考察を続けてきた。その奄美の歌世界に準拠してその詳細なプロセスを描くのが、筆者の〈文化のメディア社会学〉の次の課題である。

表 L-2：音楽産業の範域と音楽界

	範域	界
文化生産論 （一般）	芸術家・関係者の人間関係の圏域 （共同作業としてのアート）	アート・ワールド
文化生産論 （音楽界）	音楽産業関係者 A&R ディレクター 音響関係者	音楽業界
奄美モデル （音楽界）	音楽産業関係者 島唄関係者 音楽活動する島人 奄美と関わりながら音楽活動するアーティスト	島唄界 新民謡界 ポピュラー音楽界

## ■注

- (1) 本稿で文化社会学という場合には、たとえば戸坂潤の「文化社会学」（1932）に代表されるような戦前の日本でドイツ系の社会学の影響のもとに論じられた文化社会学の系譜は視野に入れていない。「日常生活としての文化」の説明でもわかるように、戦後移入されたアメリカの構造機能主義社会学における文化概念に視野を限定した。
- (2) 戦後の大衆社会の成熟期に、中野収とともに大衆文化の成立に注目した一人に藤竹晁がいる。藤竹は、大衆文化状況の育成について、「高級文化」「民俗文化」の関係も意識しつつも次のように述べている。

それ以前の社会においては「高級文化」と「民俗文化」(folk culture)という、それぞれ別々の文化過程を形成している二つの文化が、存在していたのである。高級文化と大衆文化とのあいだには断絶が存在し、それぞれの文化過程を担う階層は社会過程のなかでもその身分を固定され、けっしてふれあうことはなかった。（藤竹晁、1963=2011、233 頁）

こうした「高級文化」「民俗文化」という文化の分断が破壊され、一つのひろくゆるやかな文化へと収斂されていく過程を通して成立したのが大衆文化状況であり、そこにはマス・コミュニケーション過程が大きな「文化規定力」として作動している。これが藤竹の大衆文化に対する時代認識である。筆者の奄美島唄の〈メディア媒介的展開〉論も、その意味では藤竹が1963年に論じた大衆社会状況の成立の立論と重なる。奄美の場合には、その成立が内地よりもタイムラグをもって成立したということであろう。ただそれは事象におけるタイムラグというよりも、そうした大衆社会状況というフレームで奄美の民俗文化の変容を捉える視点が提起されるのにタイムラグがあったということでもあろう。

# ■参照・参考文献

- 阿部勘一 (2008) 「現代社会における音楽産業と消費者としての聴衆」、東谷護編著『拡散する音楽文化をどうとらえるか』勁草書房
- 生明俊雄 (2004) 『ポピュラー音楽は誰が作るのか』勁草書房
- Becker, S.Howard (1984), *Art World*, University of California Press = (2016) 後藤将之訳『アート・ワールド』慶応義塾大学出版会
- Bennett Tony etc ed. (2009), *Culture, Class, Distinction*, Routredge. = (2017) 磯直樹他訳『文化・階級・卓越化』青弓社
- Crane, Diana ed. (1994), *The Sociology of Culture, Emerging Theoretical Perspectives*. Blackwell.
- 藤竹暁 (1963) 「大衆文化」『文化と行動』培風館、吉見俊哉監修『文化社会学基本文献集』第Ⅲ期高度経済成長期編 第21巻、日本図書センターに再録
- Gellner, Ernest (1983), *Nations and Nationalism*. Blackwell = (2000) 加藤節監訳『民俗とナショナリズム』岩波書店
- Gilmore, Samuel (1990), *Art Worlds: Developing the Interactionist Approach to Social Organization*. Howard S. Beker and Michal M. McCall ed. *Symbolic Interaction and Cultural Studies*. University of Chicago Press.
- Grisworld, Wendy (1994), *Cultures and Societies in a Changing World*. Sage. = (1998) 小沢一彦訳『文化のダイヤモンド』玉川大学出版部
- 井上俊・長谷正人 (2010) 『文化社会学入門』ミネルヴァ書房
- 伊藤幹治 (2011) 『贈答の日本文化』筑摩書房
- 久万田晋 (2011) 『沖縄の民俗芸能論 神祭り、臼太鼓からエイサーまで』ボーダーインク
- 増淵敏之 (2010) 『欲望の音楽 「趣味」の産業化プロセス』法政大学出版局
- 三隅治男 (1972) 『日本民俗芸能概論』東京堂出版
- 中村祥一・中野収 (1985) 『大衆の文化 日常生活の心情をさぐる』有斐閣
- Nigus, Keith (1996), *Popular Music in Theory: An Introduction*. Polity Press. = (2004) 安田昌弘訳『ポピュラー音楽理論入門』水声社

- Parsons, Talcott et al. (eds.) (1961), *Theories of Society*, The Free Press. =  
 (1991) 丸山哲央編訳『文化システム論』ミネルヴァ書房
- 佐藤郁哉（1999）『現代演劇のフィールドワーク 芸術生産の文化社会学』東京大学出版会
- 佐藤郁哉（2000）「学術出版における意思決定プロセスに関する文化生産論的研究：研究フレームと事例研究」『一橋大学研究年報 商学研究』
- 佐藤郁哉（2011）『本を生み出す力：学術出版の組織アイデンティティ』新曜社
- 戸坂潤（1932）「文化社会学」同文館、吉見俊哉監修（2011）『文化社会学基本文献集』第Ⅰ期戦前編 第1巻』日本図書センターに再録
- 高橋美樹（2006）「沖縄音楽レコード制作における〈媒介者〉としての普久原朝喜」、日本ポピュラー音楽学会『ポピュラー音楽研究』vol.10
- 高橋美樹（2010）『沖縄ポピュラー音楽史』ひつじ書房
- 友岡邦之（2001）「文化社会学的研究における制度的側面の三つのアプローチ」文化経済学会〈日本〉『文化経済学』第2巻第4号（通算第11号）
- 友岡邦之（2016）「社会学からのアプローチ」文化経済学会〈日本〉編『文化経済学 軌跡と展望』ミネルヴァ書房
- 東谷護編著（2008）『拡散する音楽文化をどうとらえるか』勁草書房
- 吉澤弥生（2011）『芸術は社会を変えるか？ 文化生産の社会学からの接近』青弓社
- Williams, Raymond (1981), *Culture*. = (1985) 小池民男訳『文化とは何か』晶文社

